يحـــــى حقـــــى

معـــاتبـــات

عن اللغة العربية

أرى جمهرة المثقفين جالسين فى استرخاء، وأمامهم أمثلة مخجلة لانهيار اللغة العربية، مثلا: إننى أستمع إلى مناقشة رسالة دكتوراه فى أى جامعة من جامعاتنا؛ فأجد الأساتذة المحكمين يقولون للطالب: لقد قلقلت سيبويه فى قبره، أغلاط بسيطة، اسم كان وخبر إن وما أشبه، أشياء ليست صعبة، ثم يقولون له: ابحث عمن يصلح لك الرسالة، فهم مُقرون بأن هذا داء لاشفاء منه.. هذه نكبة. والنكبة الثانية كثرة الأخطاء فى الكتب التى تطبع، وليس هناك محاولة لتفسير هذا الوضع. أتذكر الآن بحزن مطبوعات دار الكتب ودار المعارف، لم يكن فيها خطأ واحد، وكنت حين أطالع فى آخر الكتاب «قام بتصحيح هذا الكتاب العبد الفقير إلى الله الشيخ العيسوى أو العدوى»، كنت اقرأ له الفاتحة، لأننى أدرك أن علمى متوقف على هذا الرجل.

نحن فى غفلة شديدة حين نقبل هذا الوضع الشائن دون أن نبذل أى مجهود، وقد انتبه أجدادنا أن اللغة العربية وتعليمَها مشكلة فأثبتوا النقط والتشكيل، وكأنهم كانوا يعرفون أننا سنقع فى هذه المشكلة. يجب إذن أن نتحرك، وأظن أننى محق حين أوجه عتابى إلى الشباب.. لا بد أن ينبعث فى الأمة شعور قوى بأن اللغة هى وسيلة نقل الفكر، فإذا لم أكن أعبر بلغة صحيحة، فأنا لا أستطيع أن أفكر أيضاً.

ومن المناسب هنا أن أذكرك بالمبدأ الذى ناديت به دائما وهو حتمية وضع اللفظ فى مكانه، لأن هذا يؤدى إلى وضوح الرؤية، وينبغى أن يحرص الكاتب على ألا يكون هناك أى غموض فى المعنى أو زلزلة، وحيث يستقر اللفظ فى مكانه تجد كذلك أن الفكر استقام، واللغة العربية

بتراثها القديم قادرة على الإيحاء بما تقول بعد ذلك إذا أحسنت وضع كل لفظ فى مكانه . وينبغى ألا تستهويك نغمة الكلمات بادىء ذى بدء ، وقد تعلمت - وهذه تجربة شخصية انقلها إليك - أن أطبق شفتى وأشلّ أوتار صوتى لينصرف اهتمامى كله إلى تحديد المعنى . والعجيب أن هذه النغمة التى كنت أطمع فيها بدت بعد ، لا قبل ، أن اكتب .

واللغة العامية :

لكى تتقن العربية لابد أن تتقن العامية - هذه آخر الأفكار التى جاءتنى فى الشيخوخة - نحن نفكر فى كل شئون الحياة من حولنا باللغة العامية ، ونحن نهتز لها ، فلابد أن نحب - نعشق - هذه اللغة ، ولكن العامية كذلك لها مستويات : المستوى الذى تذهب به إلى السوق لتشترى وتتكلم ، ضع هذا فى كيس وألقه فى البحر . المستوى الثانى هو اللغة العامية الراقية ، الأمثال ، الأغانى الشعبية .. خذ مثلاً قول القائل بالعامية :

خبط الهوى عالباب
قلت الحبيب جانى
اتاريك يا باب كداب
تتهز بالعانى

فمثل هذه الكلمات هى التى توقظ الإحساس الفنى بجمال اللغة ، ويجب أن تشحن نفسك بهذه الهزات الروحية التى استنقذتها من اللغة العامية ، ولكن حذار من الترجمة ، أقصد حذار أن تترجم العامية إلى الفصحى ، لأن هذا يفسد كل شىء .

قفزة أخيرة عن التميز

لا يقتصر مطلب الفنان من نفسه ولا مطلبنا منه على الإتيان بإضافة أو حتى بابتكار ، بل يضاف إليه مطلب آخر أشد لزوماً وعُسراً ؛ مطلب التميز ؛ بأن تكون له سمة ينفرد بها ، ومزاج يختص به ، وذبذبة أعصاب لا نجدها عند غيره ، وتناول للكون والحياة لا نعهده بين آخرين . وبهذا يصدق على الفن وصفه بأنه كشف وإفساح - بالتالى - لمجال الرؤية والحس ، ونفاذ إلى الأعماق ، واعتماد البصر على البصيرة ، للوصول إلى الجوهر بعد المظهر ، حينئذ تتمثل سلامة المنطق - لا التناقض - فى قولنا إنه كلما اختلفت شهادة الشهود وتباينت زادت قدراتنا على أن نحدس سر الحقيقة ، دورانا حولها واقترابا منها ، وإن ظل هذا الحدس ابداً - وهذا هو قدر الإنسان - لا يرقى إلى مرتبة اليقين .

هذا التميز تتناوب عليه صور مختلفة ، فهو بطبيعة الحال يتعدد بتعدد طبيعة الأفراد ؛ فنجد إنسانا تتناهبه اهتمامات جمة ، تتبين بالأخص بعد أن يكتمل إنتاجه ويختمه الموت أو نضوب العطاء ، يعينه على ذلك تعدد أشواقه ومواجعه ، تجاربه وأسفاره . نستطيع معه أن نتتبع الفروق بين مراحل حياته وإنتاجه ، وكيف تنقل من عقيدة إلى أخرى ، ربما من الضد إلى الضد . كما نرى كاتبا يلح عليه طول عمره اهتمام بقضية لا يتعداها ، تظل تؤرقه ، ويظل يدور حولها بلا انقطاع ، كأنما يراها عقدة العقد .

ولنا أن نقارب بين الاثنين ، ولكن ليس لنا أن نفاضل بينهما ؛ فليس للفن طريق واحد يسلكه ، يكفيه أن يكتمل

له صدقه وأصالته وكرامته ، فلا مفاضلة بين طبقتين ، بل المفاضلة إذا جازت ــ بين نمطين .

ما نبحث عنه عند قراءة ديوان شعر أو مجموعة من القصص ، هو مزاج الشاعر أو القصاص ، الذى نـأمل ألا يتراوح من النقيض إلى النقيض ، وإن كانت طبيعـة البشر ألا يسلم الإنسان من هذا التـراوح ، ولابأس أن يتغـير المزاج من قصيـدة أو قصة عن أخـرى ، ولكنى لا أتنازل عن مطلبى بثبات مزاج الفنان ، وأشبهه بنتيجة الحائط لها سند صلب ثابت وأوراق صغيرة تنزع واحدة بعد أخرى للدلالة على انقضاء اليوم .

هل ترانى أطلت الحديث عن نفسى ؟ يبدو أن هذا عيب أصيل فى ، فإننى أتذكر أن أمى رحمهـا الله كانت تزجرنى وتؤدبنى إذا فعلته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمــــود كـــامـــل

عبد الوهاب ونزعة الابتكار

بالرغم من أن محمد عبد الوهاب بدأ حياته الفنية مردداً لقصائد الشيخ سلامه حجازى، وبعض أدوار وموشحات عبده الحامولى محمد عثمان بأسلوبها التقليدى، إلا أنه ـ كما اتضح بعد ذلك ـ لم يكن مقتنعا بهذا اللون من الغناء؛ فعندما نضجت موهبته الفنية وتبلورت رؤيته، وجمع فى دراسته بين الموسيقى الشرقية بنادى الموسيقى الشرقى، والموسيقى الغربية بمعهد برجرين الإيطالى، بدأ يثور على القديم ويحاول أن يسلك طريقاً خاصة به، هى التى ميزته بعد ذلك وجعلت من أعماله الفنية نماذج للتطور والتجديد.

وقد استطاع عبد الوهاب، بذكائه وثقافته وشفافيته وشبابه، أن يجذب إليه جمهور المستمعين الكبير، فالتف حوله هذا الجمهور وناصر فكره الحضارى وأعجب بجرأته وتميزه.

ومنذ بداية الثلاثينات اتجه عبد الوهاب إلى تلحين أغاريده، وكانت أهمها منلوجاته الخمسة المعروفة «كلنا بنحب القمر والقمر بيحب مين» و«نسيم الربيع يشعل فؤادى الحزين»، وهما من كلمات الشاعر السفير أحمد عبد المجيد، و«أهون عليك تزيد نارى» للشيخ محمد يونس القاضى، ثم «اللى يحب الجمال يسمح بروحه وماله»، و«فى الليل لما خلى» وهما لأمير الشعراء أحمد شوقى.

ويلاحظ فى اللحن الأول أن البيت الذى يقول «ما تقوللى ازاى انساك/لا انا طايل تعذيب فى هواك/ ولا قادر قلبى يسلاك» أن عبد الوهاب استخدم إيقاع الفوكس تروت الأقصى، كما استعان لأول مرة بالسلم الملون المعروف عند الغرب بالسلم الكروماتى المكون من اثنى عشر صوتا. أما فى اللحن الثانى فقد استخدم إيقاع

الفالس المرح فى الجزء الذى يقول « والندى ينزل على الورد الجميل/ينعشه ويطيب شذاه » وفى اللحن الثالث عاد لاستخدام السلم الملون مرة أخرى فى البيتين التالين :

كان عهدى فى الهوى يانعيش سوا يانموت سوا
أحلام وطارت فى الهوى تركت مريض من غير دوا

وفى اللحن الرابع عندما غنى هذين البيتين :

تيجى تصيده يصيدك ومن سلم من حباله
وكل خالى مسيره يعذب الحب باله

شاركه فى الغناء صوت مجموعة « السنيدة » وبذلك سار اللحن فى خطين نغميين فجاء عميقاً بطريقة لم تعهدها الأغنية العربية قبل ذلك . وفى اللحن الخامس اضاف عبد الوهاب إلى آلات التخت التقليدى آلتين غريبتين هما الفيولونسيل أو « التشللو » وهى من أسرة الكمان ، والكاستانيت وهى آلة إيقاعية ، كما استهل اللحن بغناء حر مرسل غير مرتبط بإيقاع موسيقى ، وهو أسلوب لم يكن معروفاً فى صياغة المونولوج الغنائى فى ذلك الوقت ، مما أكسب اللحن ثراء .

وإذا كان عبده الحامولى المتوفى عام ١٩٠١ قد استخدم فى الغناء المصرى مقام الحجاز كار لأول مرة ، واستخدم محمد عثمان المتوفى عام ١٩٠٠ مقام الشوق أفزا ، واستعان ابراهيم القبانى المتوفى عام ١٩٢٧ بمقام اليستبنكار ، وأضاف داود حسنى المتوفى عام ١٩٣٧ مقام السنديده ، وسيد درويش المتوفى عام ١٩٢٣ مقام الزنكولاه المعروف بالزنجران . فإن عبد الوهاب هو الآخر قد نقل إلينا مقام اللامى العراقى فى ألحانه الثلاثة : اسمع وقولولى يا نور العين ، يالى زرعتوا البرتقال ، قلبى بيقوللى كلام وانت بتقوللى كلام .

وكان عبد الوهاب حين اتجه إلى التأليف الموسيقى فى بداية الثلاثينات ، يهدف إلى خلق جيل جديد من مستحقى الموسيقى الخالصة ، ويمكن للمستمع أن يطرب لهذه الموسيقى كما يطرب للغناء ، وكانت البداية هى معزوفة « فانتازى نهاوند » التى يدور فيها حوار رشيق بديع بين الآلات التقليدية : العود والقانون والكمان والناى .

وقد عرض عبد الوهاب على أصحاب شركة بيضا فون أن تسجل هذه المقطوعة على اسطوانات ، ولكنهم رفضوا ، باعتبار أن هذه مغامرة غير مضمونة النتائج . غير أن عبد الوهاب أصر على تنفيذ فكرته وتحمل جميع نفقات التسجيل ، وكان ذلك هو السبب أن يعرض عبد الوهاب أن يكون شريكا مع بيضافون ، حتى تتهيأ له الفرصة لتسجيل القطع الموسيقية سواء كانت من تأليفه أو تأليف غيره من الموسيقيين وقد أمكن لعبد الوهاب أن يسجل كل مؤلفاته الموسيقية التى تجاوزت خمسين معزوفة ، وهى نماذج تحتذى فى صياغتها ونسيجها اللحنى وفى الآلات الموسيقية ، واستخدام الأصوات البشرية لأول مرة فى التأليف الموسيقى المصرى .

وعمد عبد الوهاب إلى تطعيم بعض ألحانه بجمل من الموسيقى العالمية التى تأثر بها ، ولكنه كان يقدمها بحسه القومى وذوقه وشفافيته حتى تكون قريبة من المستمعين ، ومن هذه الألحان :

« أهون عليك — نسيم الربيع — الجندول — النهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخالد — أحب عيشة الحرية — يا دنيا يا غرامى — أيها الراقدون تحت التراب — جفنه علم الغزل — ياللى نويت تشغلنى — اجرى اجرى — القمح الليلة — بلاش تبوسنى فى عينى » .

مجموعة كبيرة من القصائد والأغانى كما نرى ، تعرض عبد الوهاب بسببها لهجوم عنيف من المتشددين والمحافظين ، وقد دافع عن نفسه بأنه هو الجسر الذى عبرت عليه الموسيقى الغربية إلى داخل الأسوار الشرقية وأنه يعى ما يفعل ، وهدفه هو تقريب هذه الموسيقى إلى الأذن العربية لتتذوقها .

إن تجديد عبد الوهاب لم يقف عند حد ؛ فعندما صاغ الموشح ، وهو لون من الغناء الجماعى ، خرج على هذه القاعدة التى كان يسير عليها شيوخ الفن ، فلم يستعن بمجموعة الأصوات فى غناء بعض مقاطع الموشح ، وإنما انفرد وحده بالغناء مع الالتزام باستخدام أحد الإيقاعات الموسيقية الشائعة عادة فى الموشحات وهو « المربع » .

وهذا الخروج عن القاعدة واضح ، برغم أن رصيد عبد الوهاب من الموشوحات لم يتجاوز موشحين هما : « يا حبيبى كحل السهد جفونى » و « يا حبيبى أنت كل المراد » .

ولعل عبد الوهاب هو الوحيد بين الفنانين السابقين والمعاصرين ، الذى تخطى القاعدة التى أرساها الأوائل فى التلحين ، وهى أنه حين يبدأ الملحن صياغة لحن من مقام موسيقى معين ، فعليه أن يعود إليه فى نهاية اللحن ، وذلك واضح فى قصيدة « يا جارة الوادى » فقد بدأها عبد الوهاب من مقام البياتى وختمها بمقام الحسينى ، وواضح كذلك فى مونولوج « كثير يا قلبى الذل عليك » فقد بدأه من مقام حجاز كار كرد وختمه من مقام بياتى . أما أغنية « فكرونى » التى لحنها لأم كلثوم فقد بدأها من مقام راست وختمها من مقام الكورد ،وأغنية « ياما أرق النسيم » التى لحنها لليلى مراد ، فقد بدأها من مقام البياتى وختمها من مقام العجم ، وبدأ قصيدة « قالت » لصفى الدين الحلى من مقام التكريز وختمها من مقام الراست .

وكان عبد الوهاب هنا أيضا يدافع عن وجهة نظره بأن الفن لا يخضع لقواعد وقيود ، بقدر ما يخضع للذوق والحس ، ووفقا لهذا المبدأ العام وصل عبد الوهاب إلى كل المستمعين على اختلاف أذواقهم .

شكرى محمد عياد

ناس وكلاب

تقاسيم على ألحان قديمة

[إلى سعيد الكفراوى]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« ١ » الاتهام

ارتعب الأمين حين وجد نفسه مباشرة أمام المتهم . كان يتقدم سيدته وهى تفتح الباب . سار الثلاثة بهدوء نحو الشرفة .

كان الأمين يقيس خطواته جيداً ، ويقيس كلماته قبل أن يقولها .

ــ ما الموضوع ؟

سألت السيدة ، التى بدت عيناها كبيرتان جدا وراء نظارتها المحدبة ، وهى تثبتهما فى عينيه ، وشعرها الخفيف الأشيب الساقط على جبينها الأسمر تبين منه حسنتان ــ بل ثلاث ــ فى لون تنوة القهوة .

لم يجب على الفور . فسألته مرة أخرى :

ــ ألست أنت الذى بعثك محمود ؟

اللوا محمود . ولو أنه لم ير اللوا محمود فى حياته . ابن أختها اللوا محمود أمر ضابط النقطة وضابط النقطة أمره .

تكلم ناظراً إلى درابزين الشرفة وكأنه يقرأ الكلمات القليلة بين شقوق الدهان :

ــ شكوى من الكلب مرة أخرى .

ــ خليهم يشكوا .

متلعثما :

ــ هذه المرة الحكاية كبيرة . اللبان طلب تحويله للمتشفى ، وتقرر له علاج أسبوع يمكن أن يمتد . يحتمل قضية وطلب تعويض .

لم يعد يجرؤ على مواجهة العينين . ولكن لمحهما تشتعلان نارا :

ـــ اللبان هذا حرامى . يتخفى وراء أقساط اللبن . اسألنى أنا عنهم . شلة حرامية ، أى طريقة لدخول البيوت . أقل ما عندهم إفساد الخادمات . أنا رأيته يكلم البنت التى تشتغل فوق . بعد ما يعطيها اللبن يهمس بخبث : شىء آخر ؟ لماذا يقف معها بجانب السور دو دو دو . مسخرة واجرام وقلة حيا . بعد قليل يجيكم بلاغ عن جريمة سرقة فى هذا المنزل .

ـــ يا افندم .. عندنا أربعة بلاغات سابقة عن هذا الكلب بالذات...

ـــ ركس من فضلك .

ـــ نعم . البوسطجى وكناس البلدية وأيضا ...

ـــ ركس ذكى جدا . لا يؤذى أحداً إلا إذا لاحظ حركات مريبة .

طأطأ ركس رأسه فى تواضع ، وانسحب إلى ركن الشرفة .

ـــ يا افندم .. فقط لو أمكن أن يغلق باب الحديقة جيداً بالترباس ...

ـــ ألم تلاحظ أنه كان مترbسا ؟ ... الآن حين فتحت لك ؟

شىء محير فعلا . هل يحتمل أن يفتح الترباس بنفسه ؟

ـــ من ؟

بتردد :

ـــ ركس ؟ ...

بحدة وغضب :

ـــ فكر جيدا يا حضرة الأمين . الحرامى طبعا ...

ظل ركس معتصماً بالصمت ، مثالاً للأدب ، له نظرات فيلسوف كلبى . وطرف بعينيه عندما سمع سيدته تصرخ :

ـــ أثبت عندك هذه الشكوى . هناك ناس أشرار فى هذه المنطقة يريدون القضاء على ركس بأية وسيلة . قبل أسبوعين رموا له قطعة لحم مسمومة . ركس ذكى جداً وأنوف أيضا . لا يأكل إلا من يدى . لا يبعد أن أحدهم سيطلق عليه رصاصة .

ـــ بعيد الشر يا أفندم .

ـــ ليس المقصود ركس طبعا .

ـــ بعيد الشر يا افندم .

لم يتحمل النظرة الشذراء التى شعر بها تسلخ وجهه ، فانحنى على دفتره يكتب بسرعة وهو لا يكاد يتحكم فى ارتجاف يده . كان ركس ينبح ليساعد سيدته . وكانت حركة اليد المرتجفة هى الفعل الوحيد الذى يمكنه من إثبات وجوده :

قرأت المحضر وهى ممسكة بالدفتر على بعد ، وشفتاها مزمومتان ، ووقعت بالقلم الذى قدمه إليها .

وتحرك الموكب ثانية نحو باب الحديقة . وعندما التفت الأمين ليحيى لاحظ لأول مرة أن للسيدة العجوز أنفا كبيراً مفلطحاً يشبه أنف ركس .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« ٢ » من مثل هركولس ؟

« حزينة اليوم روحى »

ظل يرددها فى سره ، وهو يتأمل وجهها الملائكى ، تظلله سحابة هم ، نظراتها تائهة ، كأنها تطفو فى جو الحجرة ، وكلامها جمل قصيرة ، بقدر ضرورات العمل لا أكثر . حتى المساحة الناصعة البياض عند ملتقى الركبتين بدت له حزينة وهو يختلس النظر إليها تحت سطح المكتب .

« لأجلك احببت لبنان وهواء لبنان ، وكل شىء يأتى من لبنان . ادمنت تفاح لبنان رغم غلاء سعره . وقرأت جبران ومىّ زيادة ، وسافرت إلى لبنان عندما كانت الدنيا دنيا .. »

« فقط لو اعرف لماذا انت حزينة . »

يعرف أن لها اقارب فى القاهرة ، تزورهم أحيانا ويزورونها ، ولكنها فيما عدا ذلك تعيش وحيدة ، مكتفية بذاتها تماماً ، تسكن وسط المدينة ، قريبة من المكتب . موظفة نموذجية . سكرتيرة مترجمة علاقات عامة . لا غنى عنها . وفوق ذلك فتاة جادة . لا يمكن لأحد أن يعبث معها . لا رئيس ولا مرؤوس .

عندما كان حديثا فى المكتب ، اقترب منها مرة ، وهمس فى اذنيها : ألا يمكن أن نلتقى فى أحد هذه الأيام ؟

كانت تنظر فى أوراق على مكتبها . رفعت إليه عينيها الصافيتين ، كأنهما عينا طفلة ، وطيف الابتسامة الذى يكون جزءاً من جوابها ، لكل أحد ، فى كل مناسبة ، لم يتضح بعد :

ـــ كلام عن العمل ؟

تشجع ، وهمس ثانية :

ـــ لا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غاب طيف الابتسامة نهائيا . ومع ذلك وعدته بلقاء فى جزيرة الشاى . كان اللقاء مختصرا . كاد ييأس دون أن ييأس . شعر بحماقته وهى تجيب على عرضه بالزواج : إننا لم نكد نعرف بعضنا .

انتظر شهوراً . بدا أن المعرفة لا تتقدم . دعته إلى منزلها مع زملاء المكتب ، فى مناسبتين دينيتين ، وكانت مضيفة رائعة ، وبقى الجو ساراً ومحتشما وكأن هناك اتفاقا بين الجميع انهم يقضون وقتا طيبا وسيخرجون كما دخلوا .

الجميع عندها سواسية كأسنان المشط ، أو ككتكرات مسرحية . حين تطلب ، حين تسأل ، حين تجيب ، حين تعطى ، نبرتها محايدة نقيت تماما من أى أثر للرجاء

أو الإنعام . لم يكن صوتها يكتسب تلك الرنة الآمرة ، المختلفة كل الاختلاف عن صوتها العادى ، وكأنها شخص آخر ، إلا حين تخاطب ساعى المكتب الذى كان يتلقى أوامره عادة منها ، وكان يؤدى لها أيضا بعض الخدمات المنزلية ، وعرف فى فترة ما أنه كان يذهب إلى بيتها بانتظام ، مرتين فى الأسبوع ، للتنظيف ، حاول فالح أن يستدرجه ليعرف بعض الأشياء عن حياتها ولكن الفتى لم يكن لديه أية معلومات ، وشعر فالح بالحرج ولكن أضمر حقداً على الفتى الريفى الوسيم . وسأل نفسه عدة مرات : ألم تكن هى التى اختارته للعمل فى المكتب ؟ بعض فتيان الريف لهم هذه الوجوه البيضاء المربربة المشربة بالحمرة ، لون قريب من لون بشرتها إلا أنه يتدفق بالصحة والدموية . وعندما لاحظ انقطاعه عن الذهاب إلى بيتها سأله عن السبب ، فأجابه باختصار أنها أحضرت امرأة من الجمعية .

الجمعية النسائية — جمعية نسائية ما — تشغل جانبا من حياة الآنسة ليلى أحيانا تأتى بعض العضوات إلى المكتب لأمور مستعجلة ويسمع فالح كلمات متناثرة عن قضية المرأة ولو أنه لا يعرف حتى الآن ما هى قضية المرأة . عضوتان بالذات تثيران غيظه : إحداهما تلبس دائما سترة رجالية رمادية ، ولولا أن تحتها جونلة لحسبها بصدرها الماسح وشعرها القصير رجلاً أو مسخ رجل . أما الأخرى فقصيرة بارزة الحقيبة دائمة الابتسام ، وعلى وجهها مكياج كثير . يظهر أن هناك جناحين مختلفين فى الجمعية . ترى هل حدث انقلاب ، وهل يمكن أن يكون هذا هو السبب فى الكآبة التى تبدو على وجه الآنسة ليلى ؟

قلب فالح يعتصره الألم ، ولكن ما قيمته فى هذه الحالة ؟ ما قيمة إخلاصه الدائم وحبه المكتوم ، إن لم يحاول إخراجها من حزنها ؟ فجأة خطرت له فكرة ملهمة ، سألها ضاحكا :

— كيف حال هركولس ؟

هو كلبها اللولو الذى رآه معها عدة مرات فى شوارع جاردن ستى ، حين تهدأ ضجة النهار ويخلو الجو للمحبين وطالبى النزهة البريئة ، ورآها أكثر من مرة تضحك لشقاوة هركولس أو توبخه على عناده .

ولأول مرة ، فى ذلك الصباح الحزين ، رفعت وجهها ونظرت إليه مباشرة ، ولمعت فى عينيها الجميلتين دمعتان كبيرتان :

— هركولس فى المستشفى .

احتراماً لحزنها كتم فالح ضحكته وسألها بجد :

— هل الحالة خطيرة جدا ؟

أومأت برأسها مرتين وهى تتحكم فى انفعالها ببطولة حتى لا تجهش بالبكاء . وبدت له اللحظة مناسبة للاقتراب :

— الكلاب أعمار . يعوضك الله خيراً منه .

أفلح فالح فى إخراجها من حزنها . انفجرت غاضبة

— مثل هركولس ؟

« ٣ » عملها واستراح

شارع هادىء وقلما تجد فى القاهرة شارعاً هادئا . فلات قليلة وبيوت قديمة نوعا ، لا تزيد عن ثلاثة طوابق ، وفى الجهة المقابلة سور مرتفع يمتد بطول الشارع الذى لا يزيد طوله عن مائة متر . لا يدرى ماذا وراء السور : ربما كان ناديا بحديقة كبيرة وروّاد قليلون فى هذه الساعة ، ربما كان معسكراً أو ربما كان مستشفى ، وهو يتمشى فى الشارع الهادىء ذهاباً وجيئة ، مستمتعا بضوء الشمس فى ذلك الصباح الشتوى حتى شعر بالدفء .

سعداء سكان هذا الشارع . مرفأ جميل وسط بحر هائج . ملجأ أمين من صخب السيارات والمارة . أن تكون ساكنا فى واحد من هذه البيوت ، بإيجار قديم ، وقريباً من محل عملك ، والسوق أيضا غير بعيد ، هذا هو النعيم المقيم ..

... لماذا لا يخرج .. قال له خمس دقائق وقد فات أكثر من ربع ساعة ، وهو يتمشى ذهاباً وجيئة ، ومنظر الفلا التى دخلها لا يبدو له مرحبا ، بحديقتها المنسقة واللافتة الكبيرة التى تحمل اسماً أعجميا بحروف عربية ، وهذا البواب النوبى الطويل الممتلىء الذى سأله : هل تريد شيئا ، فقال له إنه لا يريد شيئا ومد حدود سيره إلى نهايتى الشارع .

الناصية الوحيدة فى منتصف الشارع عندها بقال ، جاءت بنت ووقفت بضع دقائق أمام الدكان ولم تشتر شيئا ، مرت بجانبه وهى تتقصع . مثلما كانت وهو معها فى الأسانسير ، والأسانسير يصعد ويهبط كالمجنون ويدها تروح وتجىء على الأزرار وهى تضحك بخلاعة .

لغز . هذه السيارات المصطفة بحذاء السور من أصحابها ؟ سكان هذه المنازل لا بد أن يكونوا الآن فى أعمالهم . ليس فى الشارع محلات عامة سوى هذا البقال الصغير والفلا التى دخلها صاحبه . لماذا لا يخرج . أصبح الأمر مزعجاً فعلا . لم ينظر فى الساعة حين دخل ، ولكن لابد أن يكون قد مر ثلث ساعة . ربما نصف ساعة . كيف يحل المسألة ؟ يذهب ويجىء ويطرد ذبابة حطت على أنفه بعصبية . سيارتهم هذه الواقفة بجانب صف البيوت لا تبعد كثيراً عن دكان البقالة .

الحل واضح . السيارات لموظفين فى أماكن قريبة . فى الشارع الرئيسى عدة شركات . لم يعد فى القاهرة حى واحد تقول عنه سكنى . ولا شارع واحد . لا يوجد أى نظام . لا توجد أى استعدادات . مر بجانب سيارتهم . لو وجد لها مكاناً بجانب السور لكان افضل . هذا السخيف لم يترك له مفتاح السيارة . أصبح السير يؤلمه ولو جلس لا ستراح أكثر .

هل السيارة تحل المشكلة ؟ مر بجانب قدميه كلب صغير مسرع وكأنه ذاهب فى مهمة : وقف لحظة ورفع إحدى خلفيتيه وبال . هوهو مرتين وواصل سيره

أنتقل إلى الجانب الآخر من الشارع . أخذ يقرأ ماركات السيارات . الرصيف يظهر ويختفى وسط السيارات التى تقف مائلة بحذاء السور . المسألة فعلاً لم تعد تطاق . أمامهم ربع ساعة على الأقل قبل أن يصلوا ، حتى خروجه الآن من تلك الفلا اللعينة لا يحل المشكلة . بحث عن فراغ بجانب السور . مشى بهدوء بين سيارتين . لم يلتفت يمنة أو يسرة . فك أزرار بنطلونه .

« معلقات »

محمد عفيفى مطر

محمد عفيفى مطر ، واحد من ابرز الشعراء العرب المعاصرين عامة . بل ازعم انه مدرسة قائمة بذاتها فى ساحة الشعر العربى المعاصر ، بل اضيف إنه صاحب مشروع شعرى واع بذاته ، ونسيج وحده .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا أقول إنه من شعراء الحداثة ، لأنى أخشى من هذه الكلمة ، بل اعدها غطاء إيديولوجيا مراوغا يهدف إلى تجاهل الإيديولوجية فى الشعر ، وطمس اختلاف المواقف ، ويكاد يقصر الشعر على سمات مجازية خاصة مطلقه فوق الزمن والتاريخ والمجتمع . وما يسمى بشعر الحداثة ، أو الحساسية الجديدة هو فى تقديرى موجة جديدة من موجات تطور التعبير الشعرى ومرحلة من مراحل تطور الخبرة الإبداعية المتواكبة مع تطور الواقع الاجتماعى التاريخى . وفى تاريخ الشعر العربى مراحل وانطلاقات وانعطافات بلاغية تعبيرية دلالية عديدة غير منفصلة عن الانعطافات الاجتماعية والسياسية والفكرية للتاريخ العربى نفسه .

ما أريد أن أخوض فى متابعة تاريخية تحليلية ، ولكن حسبى أن أشير باختصار شديد إلى أن الثورة الشعرية التى استحدثها شعر بشاربن برد وأبى نواس وأبى تمام والمتنبى والبحترى وأبى العلاء وابن الرومى وشعراء الصوفية ، وغيرهم ليست إلا تجليات بلاغية مجازية جديدة خرجت بنسيج الشعر عن مألوفه آنذاك ، وكان ذلك تعبيراً عن واقع جديد يتخلق ، وتتصارع داخله

تيارات اجتماعية وفكرية جديدة . وكانت هذه الثورة ابنة واقع اجتماعي جديد . كانت ثورة على سلطة جمالية بلاغية سائدة وتتضمن فى الوقت نفسه ثورة على سلطة وأوضاع اجتماعية مرفوضة . ولهذا كان يقال عن هذا الشعر الثائر الخارج على المألوف والسائد ، إنه أشكل بالدهر أو أشبه بالزمان . كان خروجاً على عمود الشعر المألوف وكان خروجا وتحديا كذلك لسيادة عمود اجتماعى مرفوض .

وفى عصرنا الراهن ، مع بداية قرننا هذا كانت الثورة كذلك على التعبير الشعرى السلطوى السائد ، تطلُّعا إلى نسيج بلاغى جديد مرتبط برؤية اجتماعية وسياسية جديدة .

لم تكن حركة « الديوان » للعقاد والمازنى إلا معنى من معانى ثورة ١٩١٩ فى الأدب . وكانت كذلك محاولة للقطيعة البلاغية والإيديولوجية للقيم البلاغية والمجازية والفكرية السائدة ، ومدخلاً للتجديد والتحديث الشعرى العربى عامة ، التى تجسدت بعد ذلك فى شعر المهجر وفى حركة أبوللو .

ومع الأربعينات والخمسينات تبرز مدرسة جديدة ،تتولد من التفجر الوطنى والاجتماعى والقومى الذى اتسمت به هذه السنوات . وكأنت اكتشافا كذلك لبلاغة تعبيرية وأبنية مجازية ورؤى وصورا وقيما جديدة مرتبطة ونابعة من ـــ وفاعلة فى ـــ الواقع المتصارع الجديد . لم تكن التفعيلة الواحدة هى سمتها الأساسية كما يقال ـــ طمسا لحقيقة هذه المدرسة ـــ حقا ، لقد تخلصت من البحور الخليلية مكتفية بتفعيلةواحدة ، وتخففت من اطِّراد القافية ، أو منها تماما . ولكن أهم ما يميزها هو التعبير بالصور تعبيرا بنائيا ناميا ، والمزج بين الذاتى والموضوعى والاستعانة بالأساطير والرموز الدينية والتراثية والشعبية ، واحتدام وتأجج القيم الوطنية والقومية والاجتماعية التقدمية .

ولست أرى فى الشعر المعاصر المسمى بشعر الحداثة أو الحساسية الجديدة إلا مرحلة جديدة أو انعطافة جديدة أو تطوراً جديداً فى بنية الشعر البلاغية المجازية والدلالية . وهو فى مجمله ـــ رغم اختلاف تجلياته ـــ رفض للسلطة التعبيرية والاجتماعية السائدة وسعى لتجاوزها . وأضيف إلى هذا بضع ملاحظات :

١ ـــ إن كل مرحلة ثورية تجويدية فى الشعر لا تلغى شعرية ما سبقتها من مراحل ، ولا توقفها .

٢ ـــ ليس هناك حوائط مبنية أو قطعية مطلقة بين هذه المراحل . قد نسميها قطيعة جدلية ، أو تجاوزا جدليا ، أما القطيعة بين ما يسمى بشعر ولا شعر تاسيسا على هذا التمايز التجديدى ، أو بين ما يسمى بما قبل الحداثة ، والحداثة وما بعد الحداثة ، فحكم غير موضوعى وغير تارخى ، فهناك امتداد للسابق فى اللاحق ، وهناك تجاوز للاحق عن السابق دون أن يلغيه .

٣ ـــ كل تجديد شعرى ليس معزولاً مفصولاً عن زمانه الاجتماعى التاريخى الثقافى . ولهذا فالتحديث ليس فوق الزمان والمكان ، وإن كان هذا لايتعارض مع استمرار نماذج شعرية عبر الزمان والمكان ، تبقى وتظل قيمتها وإن اختلفت وتنوعت دلالاتها .

٤ ـــ كل تجديد شعرى من الناحية البلاغية والمجازية مهما كان ، غير معزول عن معطيات وخبرات

عصره ، غير خال من الدلالة والوظيفة والموقف . وبتعبير آخر ليس هناك ما يسمى بالشعر فى ذاته أو مطلق الشعر .

٥ — ولهذا فداخل أى مرحلة شعرية واحدة جديدة — قديمة ، يمكن أن نجد اتجاهات وتيارات مختلفة سواء من الناحية البلاغية أو من الناحية الدلالية المضمونية . فما أشد الاختلاف البلاغى والدلالى بين نص أبى نواس ونص أبى العلاء ونص البحترى ، ونص أبى تمام ونص المتنبى والنص الصوفى ، وما أشد هذا الاختلاف البلاغى والدلالى كذلك بين نص أدونيس ونص محمود درويش ونص محمد عفيفى مطر .

عذراً لهذه الإطالة فى رحلتى نحو محمد عفيفى مطر ، ولكنى بهذا المدخل أردت أن أؤكد منذ البداية أن محمد عفيفى مطر هو واحد من مدرسة بلاغية دلالية جديدة ، وأن هذه المدرسة رغم ما يكثر الحديث منها نفسها وعنها ، بأنها مدرسة « الشعر » بألف التعريف المعبرة عن الحصر ، وأنها التعبير الصافى عن مطلق الشعر ، فإنها ابنة واقع ، مشروطة بأوضاعه وملابساته ، متزمنة بزمنه . وأنها مرحلة جديدة بين مراحل سبقتها فى تاريخ الشعر ، وليست نهاية المطاف . كما أردت أن أؤكد كذلك من البداية ، أن محمد عفيفى مطر رغم أنه واحد من أبرز شعراء هذه المدرسة ، فهو مدرسة خاصة فيها سواء من الناحية البلاغية أو الدلالية .

فى دراسة سابقة لى عن الشعر الحديث ، جعلت من محمد عفيفى مطر تياراً قائماً برأسه أسميته « تيار التعقيد الذى يصل أحياناً إلى حد الإبهام وإنعدام التوصيل . وهو يجمع بين ما يسميه نقادنا القدامى المعاظلة واستخدام حوشى الكلام ، وبين غموض المعنى وإبهامه » ، وقلت بعد أن قدمت بعض النماذج الدالة على ذلك « إن الدراسة التحليلية المستأنية تستطيع أن تصل إلى تفسير هذه الدلالات . على أن الأمر سيكون عملية عقلانية استخلاصية ، وليست تذوقاً واستمتاعاً شعرياً » .

وإذا كانت تلك الدراسة السابقة لم تُتح لى غير هذا التعبير أو الحكم الوصفى الخارجى لشعر محمد عفيفى مطر ، فقد أتيح لى أخيراً محاولة تفسير هذا الحكم بالقيام بتحليل ديوانه « **انت واحدها وهى اعضاؤك انتثرت** » .

وأعترف بعد أن قمت بذلك بأنه لم يكن مجرد عملية عقلية استخلاصية ، وإن كانت كذلك فى كثير من الأحيان ، وإنما تفجرت عنها فى نفسى لحظات شعرية من التذوق والاستمتاع الحقيقى .

والحق أن قراءة محمد عفيفى مطر تفرض علينا أن نتبع نصيحته التى يقول بها فى بعض قصائده :—

واحمل على كفك شمساً للقراءة .

ولكن حتى إذا امتلكنا هذه الشمس فما أضيعها وأضيعنا أحياناً فى دهاليزه الموغلة الملغزة !

لن أقوم هنا — فى هذه الدراسة المحدودة — بتحليل لهذا الديوان ، وإنما سيقتصر جهدى على محاولة لقراءة تفسيرية لمقطع واحد فى قصيدة من قصائد هذا الديوان ولتحديد الدلالة العامة لهذه القصيدة وهى قصيدة « امرأة : إشكالية علاقة » ففى رأيى أن هذه القصيدة تجسّد قراءتى الشاملة للديوان كله ، بل كما سبق أن

ذكرت ، تجسد المشروع الشعرى لمحمد عفيفى مطر . أكاد اعتبرها « القصيدة النموذج » لشعر محمد عفيفى مطر .

على انى أريد أن أصل إلى هذه « القصيدة — النموذج » بعد تحديد بعض المعطيات والسّمات المحورية الأساسية فى الديوان كله ، التى سنجدها متبلورة بعد ذلك فى هذه « القصيدة — النموذج » .

أول هذه المحاور فى هذا الديوان هو فعل التذكر واسم الذكرى . وقد يأتى هذا الفعل وهذا الاسم بالتعبير المباشر اى يكون الدال ، أو قد يأتى ضمن مدلول عام ، أو يأتى مرتبطاً بدلالة مادية كالإرث أو النسب والانتساب أو بدلالة رمزية موحية .

ونكاد نجد هذه السمة أو هذا المحور شائعاً متكرراً فى أغلب شعر محمد عفيفى مطر ، وعلى خلاف دلالته السلبية عند بعض من يسمون بشعراء الحداثة ، فإن دلالته عند عفيفى مطر دلالة إيجابية ، أى لا تتضمن دعوة للقطيعة مع الذاكرة ، كما هو الحال عند ادونيس مثلاً . ولنضرب بعض الأمثلة التى نجدها فى أغلب قصائد هذا الديوان على اختلافها :

— وقلتُ وقال لى الموتى ..
أطلتُ .. استألفونى بالتذكر .

— الارض روتنى وبللت الرمل السافيات بريق عينىّ المحدِّقتين فى شمس التذكر ، شمس التذكر فى سهوب النوم دامية النزيفُ .

— لنا لغة التذكر .
— بيننا القراء السبع وحجر الفلاسفة .
وبيننا لغة النبوة وقرابة الصعاليك .
— والأسلاف يحتشدون بين أصابعى .
— إقامة فى القول هى السفر فى أطواف الذاكرة .
إلخ .. إلخ .

والمحور الثانى هو كثرة الإحالات والتضمينات النصّية أو ما يسمى بالتناص التراثى أو الدينى بشكل مباشر أو غير مباشر ، بشكل كلي أو جزئى ، بشكل حرفى أو بنيوى أومعنوى . ولا شك أن هذا المحور مرتبط ارتباطاً دلاليا بالمحور الأول محور التذكر . وهذه بعض الأمثلة من مختلف قصائد الديوان :

— سلام هى حتى مطلع النوم ... حتى مطلع الفجر .
— آيته المبصرة .
— مقصورة اليقين الأوحد الاشراقيون .. الهرامسة السهروردى .. الفيض .
— ورد الدهان .
يا بن الحواميم .. يا بن معلقة الشعراء .
— زملنى الصيف والصوت .
فكل بها عنده فرح .
— إيماضة البرق فى الظلماء من إضم .
— وكشفنا عنك غطاءك .
— وقد نرى تقلب وجهك فى السماء .
إلخ .. إلخ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما المحور الثالث فيمكن أن يكون عنصراً من عناصر المحور السابق أى محور التضمين التراثى ، ولكنه فى الحقيقة قائم بذاته ، بل هو خاصية تكاد أن تكون من أبرز خصائص شعر محمدعفيفى مطر ، وأقصد بها البنية الشعرية الكلاسيكية الرصينة ، بل أكاد أقول فى غير مغالاة إنها بنية قصيدة الشعر الجاهلى . فبرغم انعدام البيتية المغلقة وانعدام القافية ، ودوران القصيدة ، فإن الصيغ الشعرية سواء من حيث مفرداتها أو تركيب جملتها الشعرية ، أو رصانتها وفصاحتها ، بل من حيث بنية القصيدة عامة وتسلسلها والانتقال بين عناصرها وأغراضها وطولها ، تكاد تجعل منها امتداداً للشعر الجاهلى ومن معلقاته ، برغم الاختلاف فى بنيته البلاغية المجازية ، وحسبى أن أذكر مثالين من الأمثلة الدالة :

المثال الأول من قصيدة « غنائية حجر الولاء والعهد » :

دوّرت وجه حصاتِك الصوانِ املُكها
ــ وشمس التيه والظما الرفيقان ــ
ارتميت على وجوهك فى الفلاة تفتحت
طرق التحيّر ، نباة سرية تخفى وتسفرُ
حينما سميتك الحجر الأمين .. يا شعرُ .
إلخ .. إلخ .

أما المثال الثانى فهو بالغ الدلالة . إنه مطلع قصيدة امراة [إشكالية علاقة] الذى سنقوم بعد ذلك بتفسيره :

تهدّت ناقة الليل استطفّ لهاثَ
الريح المليئة بالظلام الكثِّر ،
فى اللحْيتيْن من جرش اللُّغام الرعدُ ،
وانتثرت من الرغو النجومُ الفضة الماء المدمم والغبارُ
الزعفرانى ، الرغاء وشيجة الإيقاع بين
دمى وبين الأرض .

أزعم أن هذه البنية التعبيرية الكلاسيكية الجاهلية الرصينة هى سمة أساسية من سمات البنية التعبيرية للمشروع الشعرى عند محمد عفيفى مطر فى ديوانه الشعرى عامة وفى ديوانه هذا بوجه خاص كما سنوضح بعد قليل .

أما المحور الرابع فيمكن أن يكون معنى من معانى محور التذكر والتضمين التراثى ، ويمكن أن يكون على نقيض التذكر والتضمين التراثى باعتباره فى أغلب الأحيان مرتبطا بالكشف والإبداع لا بالتذكر والاستئلاف . هذا المحور هو كثرة رحلات الحلم ، الذى يكاد أن يكون موضوعا صريحا لبعض القصائد ، وعنوانا لبعضها ، ونبضاً محركا ومتحركا داخل أغلب القصائد إن لم يكن داخلها جميعا . الحلم بمعانيه المختلفة المتنوعة . الحلم فى مقابل التذكر ، الحلم الصعود ، الاكتشاف ، الإسراء والمعراج ، الانطلاق ، العبور ، التجاوز ، الرفض والاستعلاء ، المعجزة وضع الاسئلة ، الإبداع ....

إن الحلم بمفرداته الصريحة ، أو الضمنية ، بأسمائه بفعله [يحلم] منتشر تُحلّق بل تتخلق به حركة القصائد جميعا . ومن الأمثلة المتناثرة فى مختلف قصائده على ذلك :

ــ النوم السخى ، أخرج من سهوم النوم ، ملائكة الحلم ، المعراج ، الصعود ، الرؤية ، جسد الحلم ، بغتة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحلم ، النوم الحى ، الأرض رعية أحلامه ، أحلام الرقود ، يقظة النوم ، اتخمّر فى الحلم ، تمر ما بين النوم والأشجار ، هرولة للأقاليم يتسع الحلم بها ، اصدع بما تحلم . فاصدع بحلمك ، ليتك تعلى ولاءك للحلم ، رياضات الحلم ، لا تدخل الحلم ولا تخرج ، خطفه الحلم المكاشف ، المدى ما بين بارحة وسانحة ، اشتباك الحلم بالوحشى الكلامى .

بين التذكر والإحالة التراثية من ناحية والحلم الإبداعى من ناحية أخرى تتفجر وتتخلق قصيدة محمد عفيفى مطر .

أما المحور الخامس فيتعلق بالبنية المجازية والاستعارية عامة لشعره . وهو فى هذا قد يتفق من حيث الشكل مع بعض الظواهر السّائدة فى الشعر المعاصر ، كوحدة الثنائيات المتنافرة أو المتضادة مثل : « **أعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل** » أو « **أقوى خطى الحجر الإقامة** » أو « **الوحشة الآهلة** » أو « **صمت مثقل بالرعد** » أو « **تراب الينابيع** » إلى غير ذلك . ومثل استخدام قاعدة الالتفات أى الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب أو التداخل بين السرد الشعرى والحوار والانتقال المفاجىء بينهما ، والتداخل كذلك بين الفعل الماضى والحاضر والأمر ، ومثل استخدام الاستعارات المركبة ، والتخلص من الدلالة المعجمية إلى الدلالة الإيحائية الرمزية أو السياقية وصك كلمات جديدة ، وإقامة علاقات جديدة بين الصفات والموصوفات، وكالتداخل بين العينىّ الملموس أو الجسدى الشبقى من ناحية ، والتجريد المتعالى من ناحية أخرى .

على أن شعر محمد عفيفى مطر يتسم بالمغالاة والإغراق فى الاستعارات المركّبة والمكثّفة البعيدة ، وبالانتقالات الرمزية المفاجئة ، وبارتباط الدلالة بالسياق أكثر من ارتباطها المباشر بالمعنى المعجمى للمفردات . هذا فضلاً عن الترابط فى نسيجه الشعرى بين التضمين من ناحية والبنية والمفردات الكلاسيكية من ناحية ثانية ، والتكثيف المجازى من ناحية ثالثة ، مما يضاعف من صعوبة التوصيل فى شعره إلى حد الإبهام فى كثير من الأحيان . ويحتاج الأمر إلى شمس شعرية بالفعل لقراءة شعره وتذوقه .

ولكن إلى جانب هذا ، وبرغم هذه الصعوبة ، وهذا التجريد الذى يصل إلى حد الإبهام ، فما أكثر ما فى شعره وفى ديوانه هذا خاصة ، من اقتدار فائق ونادر على الوصف التفصيلى الحسىّ المدقّق للطبيعة بوجه خاص ، ولمظاهر الحياة بوجه عام .

حقا ، ما أكثر ما يستخدم معطيات القرية المصرية استخداما رمزيا خالصا ، ولكن ما أكثر ما يشف عن صور بالغة الرقة والعذوبة والصفاء . مثلاً : من قصيدة « محنة هى القصيدة » نقرأ هذه الفقرة :

« **الليل فى آخرة السهل عصافير ينفُضْن عن الريش بقايا القَطْرِ ، أضغاثُ النباتات هباء الذرّ . والغبشةُ يُسْلمنَ المناقير إلى دفء الجناحيْن ، النهار إلتّمَّ فى أعضائه واصّاعدت شيئته من تحت حذّاء الذُرى . الصخرة تاوى للنعاس الرَّطب والهُوّة تثّاءب والقرية جَزوٌ مرح لاذَّ به النوم البعيد** » .

وإذا كانت هذه هى بعض المحاور والسمات الجوهرية التى تبرز فى شعر هذا الديوان وتشكل

وحدته ، فإنى أضيف : إن هذا الديوان الشعرى يكاد ان يكون بأكمله موضوعاً واحداً هو همّه الأكبر ، وهو مفتاح إبداعه ، وهو بنيته وهو موضوعه الأثير ، وهو مضمونه وهو معركته وهو مشروعه . هذا الموضوع هو الشعر نفسه . فهذا الديوان — فى تقديرى — هو بلاغ شعرى بالشعر عن الشعر ومن اجل الشعر . إنه مشروع شعرى جديد يعبر عن نفسه بالشعر فى مواجهة اللا شعر . بل أزعم ان عنوان الديوان هو تعبير عن ذلك « انت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت » ، يقولها فى العنوان ويقولها فى واحدة من قصائد الديوان .

إن هذا الديوان ، بقصائده جميعاً هو معركة الشعر الحق ، ضد الشعر الباطل ، إنه بلاغ شعرى جديد . نبوة وزعامة شعرية جديدة . هل أشير إلى بعض الأمثلة ؟ ما أكثرها فى كل قصيدة من قصائد هذا الديوان بغير استثناء :

— ها انت يا بن النسور القديمة
— ها انت يا بن معلقة الشعراء ويا بن الحواميم .

— وانت واهب المعنى الجارف ومفتّق الأكمام تشارك فى كل حضور .

وتقتسم الصمت والكلام على كل شفه
تقبض بيدك على زمام الفوضى فتشكل القوالب
وتفتح أبواب القوالب فتفيض الحياه
— من شهقتى سمك تتفجر ألوانه
وقصائد من صدف النار والفضة

— هل نحن المجاز العلاقة ؟ ام نحن اكتمال العلاقة فى المجاز ..
— سميتك الحجر الأمين يا شعرُ .
— وتحصنت تفعيلة الرجز المراهق بانتشار الوجه
فى جوع الزحام ... وأقمت فيه .
— وتحلم بخرق العادة وتنتظر العجائبى واجتراح المعجزات
فتمتد بين يديك الينابيع
وتهاجر الطيور بآفاقها إلى صوتك السّرى
— اندهاش القراءات
— العيون تفجرت تحت قراءة قلبك .

بهذه المحاور وهذه الدلالة العامة للديوان ، أعود مؤكداً بأن هذا الديوان هو فى جوهره بلاغ شعرى عن الشعر . ولكن أى شعر ؟ وفى ضوء تلك المحاور والدلالة العامة أقول بأنه الشعر الفعْل ، الشعر الخلم ، الشعر الانتصار على أنصاب وأزلام الجمود السائد ، شعر الدعوة للتغيير بالحلم والإبداع ، الشعر الإحياء ، الذى تجتمع وتتزاوج فيه أصالة التراث والذاكرة الثقافية التراثية مع مغامرة الحلم وإبداعيته المنطلقة إلى غير حد . إنه لقاء الأصالة والتحديث ، لقاء انصهار وتوحد وخلق موحِّد وموحَّد ، لا لقاء التلفيق والتوفيق والترقيع والترصيع .

وإذا كانت دعوة أدونيس هى ضد الذاكرة ، وإذا كانت دعوته ودعوة غيره من الشعراء تقف عند حدود استلهام التراث لا أكثر ، فإن هذه الدعوة « المطرية » هى دعوة إلى تأسيس الشعر على الذاكرة التراثية نفسها فى ارتباط حميم مع كل الخبرات والمغامرات والاندفاعات

الإبداعية والمجازية الجديدة . الجمع بين التأسيس على الأصل التراثى وبين التحرر فى الوقت نفسه من كل جمود وألفة ، إنه شعر إحياء جديد ، « بارودى » جديد يمزج بين الأصيل والحلم ، بين الذاكرة والإبداع .

هذه هى قراءتى العامة لهذا الديوان التى قد تتيح لى قراءة مطلع قصيدة من قصائده ، وهى قصيدة « امرأة .. إشكالية علاقة » . إنها كما ذكرت فى البداية هى « القصيدة ـــ النموذج » لهذا المشروع الشعرى الإحيائى الإبداعى الذى يحققه محمد عفيفى مطر . وموضوعها ـــ فى تقديرى ـــ هو تحقق هذا المشروع الشعرى الإحيائى الإبداعى نفسه .

أقول منذ البداية إنها تكاد أن تكون من حيث حركة بنيتها الشاملة « معلقة » من معلقات الشعر العربى الجاهلى المعبّر عنها بلسان الشعر العربى الحديث . وتكاد قصائد هذا الديوان عامة ، أن تكون هذه المعلقات الجديدة التى تمتزج فيها الذاكرة التراثية بالإبداع ، وتكاد هذه المعلقة « المطرية » ـــ « امرأة ـــ إشكالية علاقة » ، أن تكون معلقة لعنترة بن شداد عصرنا الراهن ، فهى معركة حادة من معارك عنترة « السيف ـــ الشعر » . إن قانونها المحرك هو التحام الذاكرة بالحلم والإبداع فى مواجهة جمود الأزلام والانصاب والثوابت المعبودة .

وهى مفعمة بالحركة . فهى تتألف مما يقرب من ١٨٠فعلاً ، بينها ما يقرب من ١٥٠ فعلاً من افعال الحركة مثل : يخطو ، يعلو ، يضرب ، يتشابك ، يمتد ، يشيد ، يحاول ، ينفتح ، يحتشد ، ينطلق ، يتفجر يكسر ، يدرع ، يرمى ، يطلع ، يشق ، يقطع ، يطعن ، يرتكض ، يدعو ، يبتدر ، يثخن ، يزاحم إلخ .. إلخ .

هكذا تعلن القصيدة عن مفتاحها للوسيقى والدلالى فى آن واحد :

« تهدّت ناقة الليل ، استطف لهامش
الريح الملبئة بالظلام الكثرُ ،
فى اللَّحيَيْن من جرش اللُّغام الرعد ،
وانتثرت من الرغو النجوم الفضة الماء المدمَّم والغبارُ
الزعفرانى ، الرغاء وشيجة الإيقاع بين
دمى وبين الأرض » .

فى هذا المفتاح البلاغى واللغوى والدلالى ، فى هذا المطلع تقول القصيدة فلسفتها كلها ، تعبر عن انتسابها ، عن تأسيسها ، عن جذرها ، أصالتها ، بالمفردات القديمة الحوشية ، والبنية الكلاسيكية ، والرمز ، وتربط فى الجملة نفسها بين هذا التأسيس التأصيلى وبين الإبداع عامة ، وإبداع شاعرنا فى الوقت نفسه . الأنا الشعرية تبدو وتتأكد منذ البداية فى ارتباط حميم بهذا التأسيس وهذا التأصيل . ولنفكّ أولاً معانى بعض الكلمات الحوشية . فاستطفّ تعنى ارتفع والكِثْرهو السنام ، واللَّحيان هما العظمان اللذان فيهما الأسنان ، والجرش هو الصوت الذى يصدر من أكل الشىء الخشن . واللغام زبد أفواه الإبل . والرغاء صوت الإبل ، أو أى صوت عال . ولهذا فالأبيات الافتتاحية هذه تقدم لنا صورة ناقة يبرز سنامها فى الظلام ، ومن جرشها ينطلق الرعد ومن رغوها تتناثر النجوم الفضيّ ، والمياه المدمَّاة ، والغبار الزعفرانى لوناً وعطراً وفجاة ، تنقلها هذه الأبيات الأولى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هذا الوصف الخارجي إلى أن الشاعر ، الذى يشكل هذا الصوت الصادر من فم الناقة علاقته الإيقاعية الحميمة بالأرض . وبهذا التداخل بين العناصر المادية مثل الناقة ، السنام ، الزبد الرغاء ، الظلام ، وبين العناصر البلاغية مثل الرعد ، النجوم الفضّيّة ، المياه الدماة، الغبار الزعفرانى ، تنداح العناصر المادية وتشف وتذوب فى الإيقاع كقيمة تواصلية بين الأنا والأرض ، تبرز فى غمرة الظلام ، ولكنه إيقاع مرتبط فى البداية بصورة الناقة العربية ، وبالطبيعة الحوشية البدوية للكلمات وبنيتها الكلاسيكية التى تستحضر بنية الشعر الجاهلى ، مما يوحى لا بمعنى فى مطلع قصيدة ، وإنما ببروز كيان لغوى ووجود شعرى متحقق ، معناه هو هذا الكيان وهذا الوجود المتحقق نفسه . ليس ثمة مطلع لقصيدةٌ ، بل هو اقتحام شعرى يعلن عن وجوده وعن انتسابه التراثى فى مواجهة ظلام غامر . وجود تراثى رصين متحرك فاعل فى مواجهة جمود سائد . ومن هذا الوجود وبهذا الانتساب التراثى تأخذ القصيدة فى صياغة معاركها وصراعاتها ، بين الشعر الإبداع الأصالة ، والوحش الكلامى المدجج ، بين الحقيقة والزيف ، بين حرية التعبير وإنسانيته وتجدده وعبودية الأنصاب والأزلام عبر القصيدة سجالاً بين انتصار وهزيمة ، لا تفضى إلى نهاية حاسمة . ولهذا لا تنتهى القصيدة ، بل تنفتح على ثلاث نهايات مقترحة :

— نهاية هى تساؤل : هل تنتصر الأنصاب ويسود طعم الصمغ والجلد القويم ؟

— أم تسود الكيمياء والتلافيق ويموت الحلم ؟

— أم يعلو الضحى من جديد وينتصر الحلم القصيدة الابداع ؟

على أن الدلالة العامة هى التحريض على مواصلة المسعى كى يعلو الضحى وينتصر الشعر الحق .

هذه هى قراءاتى للقصيدة فى ضوء قراءة مطلعها ثم فى ضوء قراءة تفصيلية بعد ذلك لعناصرها الداخلية لا سبيل إلى عرضها فى هذا المجال المحدود ، ثم فى ضوء الإطار العام الذى قدمته كثمرة لقراءاتى لهذا الديوان بشكل عام . على أن ما قدمته من اجتهاد عام فى القراءة لا يغنى عن ضرورة الاستغراق فى القراءة التفصيلية للقصيدة . لتكن قراءتى إذن مجرد فرضية نقدية ودعوة إلى تذوق القصيدة فى ضوئها من ناحية ، وامتحانا واختبارا لهذه القراءة من ناحية أخرى . فكل قراءة مهما كانت دقتها تحتوى على رؤية خاصة وبعد ذاتى لا سبيل إلى إنكاره أو استبعاده . وأخلص بعد ذلك إلى تأكيد بعض الملاحظات :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ — هذا الديوان الشعرى لمحمد عفيفى مطر ، هو تحقيق لمشروع شعرى يسعى لتأسيس نفسه فى الذاكرة الثقافية التراثية نفسها ، والامتداد بها امتداداً خلاقاً إلى آفاق الإبداع الحديث المتجدد .

٢ — إن الغموض ، بل الإبهام ، فى هذا المشروع الشعرى يكاد أن يكون نتيجة طبيعية لما يتضمنه من ارتكاز على عاصمتين شعريّتين هما عاصمة الذاكرة الثقافية التراثية القديمة ، وعاصمة الحلم الإبداعى المجازى الجديد ، فضلاً عن تحركه فى إطار موضوع محدد وحيد هو الشعر — الحلم ، أى تأكيد مشروعه الشعرى نفسه شعريا .

٣ — إن الشعر كموضوع للشعر فى هذا الديوان الشعرى قد يكون رمزاً فى ذاته للإبداع فى الحياة والواقع والصراع بين التجديد والجمود . ولكن انغلاقه على صياغات مجازية يغلب عليها الاستغراق فى التجريد والتعقيد ، كما يغلب عليها طابع الارتباط المباشر بالموضوع الشعرى نفسه ، فضلاً عن مفرداته التى لم يعد أغلبها يعيش إلا فى المعاجم القديمة ، تحرمه من الانفتاح على الحياة والواقع ، وتقيم مسافة شاسعة بينه وبين إمكانية تفهمه وتذوقه . هذا رغم قدرة الشاعر الفائقة التى تبرز فى بعض المواضع ، على التعبير الشفاف عن الخبرات الإنسانية الحية . وأكاد أقول إن غلبة الهم اللغوى التراثى ، والهاجس الإيديولوجى القومى المجرد المثالى على الهم الاجتماعى الطبقى الحى عند محمد عفيفى مطر ، هو مصدر هذا الانغلاق الشعرى على « الشعر — الحلم » موضوعا له ، بدلاً من الانغماس فى الواقع موضوعا حياً للشعر .

إن محمد عفيفى مطر شاعر من أكبر وأقدر شعراء العربية اليوم ، وصاحب طاقة شعرية فائقة ومدرسة شعرية ذات خصوصية تمتح من ثقافة تراثية وإنسانية عميقة ، وتتفتح بالإبداع على آفاق نادرة .

ولكن ما أجدره وهو الفلاح ذو الأصول البسيطة ، والمثقف الواعى المسئول ، أن يزداد اقترابا من واقعه الحى ، واقعنا الاجتماعى والإنسانى ، قراءة له ، وتعبيراً عنه . لن يقلل هذا من القيمة الإبداعية لشعره ، بل سيتحقق به انتصار كبير للشعر والحياة معا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسومات : عمر جهاز

أدونيـــــــــس

تخطيطاتٌ لكى أتعلم قراءة النيل

تحيّة إلى عبد الحكيم قاسم

١ ـ ســـماء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى سرير النّيل
تكتشف السّماء لذّة النّوم ،
فى خطواته
تكتشفُ لذّة اليقظة .

من سماءٍ ما
يسقط رمادٌ على القاهرة يمسحهُ النّيل بأهدابه.
انظروا إليه كيف يستعين بأصدقائِه النّوارس
لكى تفرشَ هى أيضاً أجنحتها وتكنس الرّماد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأمّلوا النّيل جيّداً :
سوف يتأكّدُ لكم أنَّ الحب لا يسقطُ من السماء ،
إلاّ لأنّه يَصعد أوّلاً من الأرض .

قلتُ للنّيل مرّةً
ألن تطرَح عنكَ أخيراً
عِبْءَ تلك السّماء التى تجلسُ على كتفيك ؟

إنه النّيل —
سماءٌ من الماء تحضنُها الأرض ،
لهذا يفهم فيضانى فى اتّجاه أحبابى .

٢ - شمــــس

شُبِّهَ لى مراراً
أنّ التموّجاتِ التى تتراقصُ على وَجْه النّيل
تغضّناتٌ فى وجوهِ نساءٍ من زمن الأساطير
لا يزلنَ يجلسن على أرائك الشّمس .

تجلسُ الشّمس على عَتبةِ النيّل مغمورةً بذهَب الحقول .
قبلَ أن تدخل عاريةً إلى سريره .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحتَ ساعة الزّمن التى تتدلّى على حائط الشّمس ،
يهاجر النّيلُ بين لا نهاية الزُّرقةِ ولا نهاية البياض .

يُرسل النّيلُ تحيّاتِه
مكتوبةً على جسد الشّمس .

بين أجمل اللّحظات فى القاهرة
أن تَسْتيقظَ باكراً ،
وترى كيف تتبَلَّلُ بماء النّيلِ جدائِلُ الشّمس .

٣ - زمـــــن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحياناً ، يتحوّل الزّمن إلى فقاعاتٍ
تعومُ على صَفْحةِ النّيل .

أيّها السّيد النّيل ، ياوقتنا الأكثر من الوقت ،
أفهم الآن كيف يتعبُ الزّمن
وهو يسير إلى جانبك .

انظروا إلى الأشياء كيف تذوب فى الزّمن .
انظروا إلى الزّمن كيف يذوب فى النّيل .

يركض الزّمنُ حافىَ القدمين
لكى يستقبل صديقه النّيل.

الرّوح هى التى تجلس ، والجسَدُ هو الذى يُحوِّم
فى الزّمن سابحاً
كَزهرةِ لُوتَسٍ على جَبْهةِ النّيل .

٤ ـ فضـــاء

حَيُّوا هذا الفضاء الشّابّ
الذى يتأبّط ذراعَ النّيل .

ماءُ الموت لِلنّيل
هو نفسه ماءُ الحياة .

بالتّكرار ،
يَتجدّد النّيل .

متى سَتكونُ لدىّ الجرأة لكى أسألَ النّيل :
مِن أين تَجىء هذه اللاّنهايَةُ التى تُرفرف على وجهك ؟

٥ ـ لغـــة

"لحلمكَ وجهٌ مَنْقوشٌ على سُترة الأفُق":
هكذا يهمس النّيل فى أذنيكَ كلّ ليلةٍ ، قبل أن تنام.

يجرى النّيلُ فى محيطٍ من الْلُغَات ،
لكنك لا تستطيع أن تدخل إليه إلا من عَتَبةِ الصّمت .

ARCHIVE

"بمائهِ اغتسلت النبوةٍ":
قالت الأرض مرّةً ، تَصف النيل
ولا تزال السّماء تكرّر هذا القول .

كلّ يَوْمٍ ،
يُلقى النِّيلُ من أعلى قمّةٍ فى جبل الحكمة
موعظة الماء .
هو ذا طائرٌ غريبٌ يخرجُ من صدركَ .
ويَتغلغلُ بين كلماتى ـ
كيف سَمعتْنى أجنحتُك ، أيّها السيد النّيل ،
وأنا لم أُخاطِبْ إلاّ ضفافَك ،
وتَحدّثتُ إليها هَمْساً ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أظنّ أنّنى أعرفُ الآن لماذا آثَر أبو الهول الصّمت :
أُرْتِجَ عليه وهو يُحاور النّيل .

٦ ـ حـب

اليوم ، شُبِّه لى أنّ نجمةَ الصّباح فى القاهرة
خصلةُ شَعْرٍ على صُدْغ النّيل.

من خيوط مائِه ،
ينسج النّيل ثوباً واحداً لفرحه وحزنه ،
وهو ثوبُه الوحيد .

يحضنُ النّيل السّفنَ والقواربَ
كأنّها أسرّةٌ لأطفاله .

عندما يسمع النّيل صوتَ الفجر آتياً على بساط من وَرَقِ البَرْدىّ ، ينَهْضُ

ويُدخِّن غليوناً بحجم القاهرة . تمتلىء عيناه بالـدّخان ممـزوجاً بالدّمع ،

لكنّه لا يُخبىء وجهه ، ولا يَتأفَّف . يبتسم لكلّ عابرٍ ، ثمّ يترك
غليونه على كرسىّ الصّباح ، وينطلقُ متابعاً سيره .

أكيدٌ أنّ لِلنّيل بَشرةً يَتصاعَدُ من مَسامِّها شَرَرٌ ليس الجسدَ
وليس الجنس ، وليس شيئاً آخر غيرهما .

لا تستطيع أن تقول لِلنّيل : وداعاً .

٧ ـ شـــــعر

لكَ شكلٌ ، أيّها السيّد النّيل ، يَعلو على التّشكّل :
عَلِّمنى الشعرَ ياصديقى* .

(باريس أوائل ١٩٩١)

* لهذا النصّ أصولٌ ـ خواطر نشرت سابقاً ،
وهى تستعاد هنا بتكوين جديد ، وصيغة مغايرة ، وتنويع مختلفٍ ، واسْمٍ آخر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنطـــوان فـــاتـــو

لأسباب مختلفة كان ظهور فاتو سابقا لزمانه وفى غير بيئته ، فعلى الرغم من انه كـان من رعايـا لويس الـرابع عشر ، إلا انـه كان من الضائقين بحكمه الاستبداى . ثم على الرغم من أن صيته قد ذاع وعم الآفاق بعد موته بنحو من ربع قرن،فلم تكن أعماله غير تجديد لفنون سبقت « كلاسيكية » قصر فرساى . ثم على الرغم من انه كان من سكان شمالى أوربا غير انه كان فى مقدمة من أسهموا فى الخروج على التقاليد الكلاسيكية والأكاديمية .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

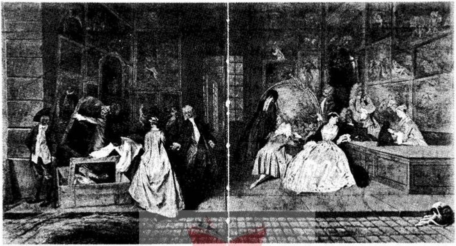
وهذا كله جعل منه فنانا تائقاً إلى أن يخلق فناً فريداً خاصا به ، يتفق وكونه رائدا للفردية الرومانسية ، إذ كان بحق واحداً من أكثر الفنانين الذين أنجبتهم فرنسا عمقا وأشدهم ثورية.وثمة طابع له ، ذائع ، لا فكاك له منـه ، هو : أنه مبتكر تصاوير نمط « الحفل فى الضيعة » Fete Champetre وأعنى به مشاهد سراة المدن فى ضياعهم ينعمون فى أحفالهم بمباهج أهل الريف ، وقد جمع فيها فى آن بين المرح والحزن ، وبين الواقعية واللاواقعية ، وبين الروح الدرامية والغموض عارضا فيها كل رؤاه الشاعرية والخيالية . كذلك انبثق من هذا النمط على يدى فاتو أيضا مشاهد « حفل الغزل الخلـوى » Fete gallante حتى أصبح خصيصة من خصائص فن الروكوكو ، ويمثل حفلا يجمع بين المترفين والمترفات فى الهواء الطلق وهم فى أبهى زى بين عزف ورقص ومرح وغزل وهزل . وكان قد وقعت عليه عين كروزا Crozat أحد رعاة الفن الأثرياء فمال إليه ودعاه إلى حفلاته التى يقيمها فى الهواء الطلق ، الأمر الذى أوحى إلى فاتو ابتكار نمط الغزل الخلوى .

ولقد اقترن اسم فاتو دائما بأسمـاء المصور بـوشيه ومدام ده بومبادور والمصور فـراجونـار ، الذين يعـرف

متذوقو الفن ، أن إليهم كانت الريادة فى عصرهم . غير أن المؤرخ المدقق النظر يكتشف أن فاتو قد ولد فى فالنسيدين عام ١٦٨٤ فى أوج حكم لويس الرابع عشر ، وانه مات بعد ذلك بسبع وثلاثين سنة مريضا بالسل عام ١٧٢١ ، وهذه السنة هى السنة نفسها التى ولدت فيها مدام ده بومبادور ، ولم يكن فراجونار قد ولد بعد فلقد كان مولده بعد ذلك باثنى عشر عاماً . وهكذا قضى فاتو حياته كلها ، غير سنواته الست الأخيرة ، فى عهد الملك الشمس . وعلى الرغم من أن حياته كانت فى الربع الأول من القرن الثامن عشر إلا أنه كان رومانسيا قحا ، اذا مارأينا أن الرومانسية تعنى الاسترسال المفرط للفرد فى عواطفه . كما تعنى التعبير عما تضمره الروح المكنونة من أسرار . وعلى الرغم من ذلك لم يعرف رومانسيو القرن التاسع عشر عن فاتو شيئا ما ، حتى رأينا تلامذة المصور دافيد يهونون من شأن صورة له ، هى لوحة « الإقلاع نحو جزيرة كيثيرا » وكانت تلك اللوحة مما تحتفظ به مدرسة الفنون الجميلة بباريس والتى من أجلها انتخب فاتو عضواً بالاكاديمية الفرنسية عام ١٧١٧ ، فانبروا يمضغون الورق بأفواههم ويقذفونها به ازدراء لفنه ، وينضم إلى هذا أنه كانت ثمة لوحة تحمل اسم جيلو Gillot عرضت فى مطالع القرن التاسع فى ميدان البورصة بباريس لأمد طويل فلم تجد من يقبل عليها ليشتريها . غير أن الفنان فيفان دينون مدير المتاحف الفرنسية مالبث بعد هذا أن اقتناها ، ثم كُتب لها بعدُ أن تكون من بين محفوظات متحف اللوفر . لكنا نرى بعد فترة قليلة الأخوين جونكور اللذين فُتنا بفن القرن الثامن عشر قد وفّيا فاتو حقه بما كتبه أحدهما عنه إذ قال عن لوحاته التى شاع فيها تصويره للنساء وللطبيعة : « أناقة ، رشاقة ، خيال ، إغراء ، ثياب خلابة ..وفى كل مكان وُديان ثيساليا اليونانية الرائعة الجمال التى يخيم عليها الهدوء والسكينة . الا ما أروع هذا الانسجام الذى لا نستطيع أن نبلغ كنهه والذى..لا تكاد تُمسك به يد ، والذى يعد التعبير عنه بالكلمات هراء » . وإذا جان كوكتوفى قرننا الحالى يقول « لا يزال فاتو «مُلغزا لا يدرك المشاهد سرّه للنظرة الأولى ، أشبه حاله بحال موتسارت ، إذ لا تزال الكثرة من الناس يعدون فاتو مصورا عابثا لا جدّية فى أعماله ، وكأنه يتراءى فى إحدى الأوبريتات الهزلية مصوِّرا مُزَوَّقة » .

وذات يوم اقترح تاجر التحف إدمون فرانسوا جيرسان على صديقه الفنان فاتو خلال إحدى فترات خموله أن يرسم له لافتة فوق مدخل متجره الكائن فى ٣٥ شارع جسر نوتردام.فإذا فاتو يرتقى فى لوحته الرائعة بصديقه ليجعل من متجره قاعة معارض فخمة تؤمها النخبة من المجتمع الباريسى على الرغم من بُعد هذه الصفة عن المتجر المتواضع (لوحة ١) . وإذا هذه اللوحة الفريدة الممتازة تنشطر بعد منتصف القرن الثامن عشر شطرين نشهد فى الشطر الأيمن منها جيرسان منحنيا،وهو يعدّد مواطن الجمال فى لوحة مستديرة شبيهة بلوحات فاتو لسيدة مع زوجها الذى يتطلع إلى اللوحة بمنظاره ، كما نشهد فى الشطر الأيسر بعض العمال عاكفين على تعبئة اللوحات المصورة فى صندوق ، بينما تجرى المساومة على عقد صفقة أخرى .

وكم اختلف الناس فى تقدير أعمال فاتو على امتداد قرن من الزمان ! فعلى حين رأى البعض أعماله « ملهاة » ، من ملاهى ماريفو الذى أظلة القرن الثامن عشر ، رآها البعض الاخر « مأساة » جادة . وفى الحق إن الجو الضّبابى الذى يصوِّره يخفى فى طيّاته يدا قوية ، يدا من حديد فى قفاز من حرير .



لافتة متجر جيرسان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد كان فاتو فنانا عبقريا عُدَّ أكثر من ملهم لفنانى عصره الذين تلقّوا عنه القشور لا اللُّب ، مثل باتر Pater ولانكريه Lancret ، فإذا هم يصورون النساء دمى أضفوا عليها ما وسعهم من بهجة ، وأبرزوا أجسادهن بضة ولكنها ممشوقة وكسونهن بثياب أوحاها خيالهم ، مستخدمين كافة ألوان قوس قزح . كان تلامذته هؤلاء يمثلون روح القرن الثامن عشر الذى عاشوا فيه ، فعلى حين دانوا بأسلوب فاتو الخاص إلا أنهم لم يأخذوا عنه إلا ما يلفت النظر ويبدو للعيان . ومع هذا أخذوا يضيفون إلى هذا المظهر السطحى شيئامن التحسين . فما من شك فى أن هذا القرن كان أعجز ما يكون عن أن يستوعب روح فن فاتو ، وقد يعزى هذا إلى أن القرن الثامن عشر كان أبعد ما يكون عن الروحانية كما كانت أحاسيسه كلها سطحية تمليها المتعة الحسية ، ولا يؤثر على هذه المتعة شىء آخر . وظل غارقاً إلى الأذقان فى متعته تلك إلى ان ظهر جان جاك روسو قرب نهاية القرن،فرد الناس إلى الأعماق لا الى السطح . ومن هنا نرى أن القرن الثامن عشر لم يتناول غير المظهر السطحى لفن فاتو الذى كانت جذوره أعمق مما ظن معاصروه ، فهو فى فنه لا ينتمى لقرن بذاته بل كان نتاج الأساليب الفنية الفرنسية أجمع .

ولقد قضى فاتو الشطر الأكبر من حياته القصيرة فى ظل حكم لويس الرابع عشر ، غير أن هذا لا يعنى أنه كان يساير المشرب الفنى لهذه الحقبة ، بل كان فنه يمثل

الحقبة الأخيرة من حكم الملك الشمس حين ضاق الناس ذرعا بحكمه الممتد وأخذوا يرفعون أصواتهم بالنقد والتجريح .

كان فاتو فرنسيا بمولده فى بلدة فالنسيين التى لم تصبح من أرض فرنسا إلا قبل مولده بست سنوات ، كما لم يكن فلمنكياً قحا وإن حلا لبعض معاصريه أن يضفوا عليه هذه الجنسية إذ كان من عشيرة « الوالون » . هذا إلى أن كراهيته للويس الرابع عشر قد تأججت فى صدره لكثرة ماسمعه على السنة أهله من ذكريات مرة قاسية أثناء وقوع بلده تحت سيطرة الملك الشمس ، وما كانت تلاقيه من مآس وبطش على أيدى جنوده.وكم كانت لفاتو جولات فوق طرقات شمال فرنسا حيث وقعت عيناه على ما خلفته المعارك من ويلات أوحت إليه أن يصورها فى لوحات له . وقد تكون هذه هى الفترة الأولى التى بدأ فيها حياته مصوراً ، غير انه كان عازفا عن أن يصور الجيوش فى أبهتها وصولتها والملوك والقادة فوق صهوات جيادهم يختالون ، لكنه آثر عوضا عن ذلك أن يصور الجنود وهم يجرون أرجلهم على الطرق جرا فى بزاتهم المهلهلة الممزقة وقد حملوا أوعيتهم وزادهم معلقة فى عصى يطرحونها على أكتافهم وقد احتضنوا بنادقهم بأذرعتهم ، ومن ورائهم الأطفال والنساء وقد غشّاهن الحزن والكآبة وأنهكهن التعب من طول السير ، وكان هذا مما زاده حنقا على لويس الرابع عشر .

وفى باريس أقام فاتو فى حى سان جرمان ده بريه (وبريه تعنى الحقول والمروج) وكان هذا الحى خارج نطاق حدود مدينة باريس إذ كان نهر السين يفصل بينهما ، لذا لم يخضع هذا الحى لسلطان نقابة المصورين الباريسيين ، وكان للأجانب الذين يقيمون بهذا الحى الحق فى بيع لوحاتهم دون الخضوع لقانون النقابة المتعسف . وكان للفنانين الفلمنكيين وغيرهم الحق فى عرض لوحاتهم للبيع فى سوق هذا الحى ، ومن هنا كان اختلاف فاتو إلى رفاقه الفلمنكيين وتردده على الحانات التى يلمون بها . ولعل هذا ما هيأ له أن يفلت من قبضة التقاليد الفنية الفرنسية الصارمة التى استنتها الأكاديمية لا سيما فى عهد المصور لوبران Le Brun الذى أقامه العرش الفرنسى دكتاتوراً للفنون . كان فاتو من بين المتمردين على لوبران ، ناقماً على مدرسة التصوير الإيطالية التى ترسم لوبران خطاها ، فانبرى ينادى بالعودة إلى مدرسة التصوير الفلمنكية ، ولا سيما فن روبنز الفلمنكى الذى كان محط إعجابه منذ صباه . ولم يكن فاتو متمرداً فنياً فحسب بل كان متمرداً سياسياً أيضا ، ففى عام ١٧٠٤ بدأ يختلف إلى مرسم المصور كلود جيلو Gillot الذى كان على صلة وثيقة بالمسرح وأهله،ولذا كانت أعماله مستوحاة من الملاهى الإيطالية المرتجلة Commedia dell'Arte* وكانت السلطات الفرنسية قبل ذلك بسنوات قليلة فى عام ١٦٩٧ قد أبعدت عن فرنسا فرق التمثيل الإيطالية اذ كانت مسرحياتها تنطوى على لون من التعريض بها ، هذا إلى سخريتها بمدام ده ما نتنون التى كانت ملكة غير متوجة بعد زواجها سراً من لويس الرابع عشر قبل ميلاد فاتو ببضع سنوات . وإذا كان الممثلون الإيطاليون قد اضطروا إلى مغادرة فرنسا إلا أن ذكراهم كانت لا تزال عالقة بالأذهان ، وكان يطيب لجيلو وفاتو أن يتخذا من موضوعات تلك الملهاوات موضوعاتهم التصويرية كلون من ألوان التحدى للملكية . ولقد سار فاتو على نهج أستاذة فيما يتصل بزمانية ومكانية عالم

المسرح غير أنه نقلها من خشبة المسرح إلى غيضات الحدائق ومسارب الغابات نظراً لولعه الشديد بإبداعات الطبيعة ، مازجا ذلك بتأثره البالغ بالإيقاع الموسيقى لا سيما ذلك التناغم الآسر بين صوت الآلة الموسيقية وبين الصوت الآدمي ، والذى كان عنده رمزاً للحب . فالموسيقى لم توح له بعبق أجواء الغرام فحسب بل انسربت إلى أحاسيسه ووجدانه فى توحد وانسجام ، وما أكثر ما نلحظ فى معظم تصاوير فاتو رجلا يعزف على آلة موسيقية تصاحبه سيدة تشدو ،كما نكتشف أن المرأة هى هدف الغزل الحانى والتودد ، وهى التى تملك أيضا الرضى والرفض والصد .

وقد دأب فاتو على استعارة بعض عناصر موضوعاته التصويرية من التقاليد الفنية التى شاعت خلال القرن السادس عشر ، ولا سيما النزعة التكلفية* * ، لذا جاءت شخوصه كلها طويلة القامة ممشوقتها ، تخالف معايير القانون الكلاسيكى التى أخذ بها القرن السابع عشر . وكان راعى الفن الثرى « كروزا » قد احتضن فاتو فى داره التى يقتنى بها مجموعة من الرسوم ذات الروعة ، منها اربعمائة رسم لبارميجيانو parmigiano أحد رواد النزعة التكلفية ومن هنا سرت عدوى هذه النزعة من خلال أعمال بارميجيانو وبريماتتشيو primaticcio وغيرهما إلى فاتو .

ولقد أحيا فاتو أكثر من أى فنان فرنسى آخر فن تصوير الإناث خاصة الذى كان محالا أن يشيع فى ظل لويس الرابع عشر . ولعل موليير كان يقصد فاتو عندما قال على لسان أحد شخوصه فى مسرحية « المتحذلقات مثيرات السخرية precieuses ridicules إنه « إذا عن لأحد بين رفاق له أن يطارح الغرام فتاة ، فعليه أن ينتحى بها بعيداً عن رفاقه إلى ركن من أركان الحديقة » . وهو ما يتفق تماماً وما تمليه القصائد الرعوية والمكايد الغرامية التى انحدرت إلى فاتو مع ما انحدر إليه من تقاليد مطالع القرن السابع عشر .

وكما أعجب فاتو بالمصور فان دايك لميله الفطرى إلى الفن الفلمنكى ، كذلك كان يحن إلى الفن الرعوى الذى شاع فى عهد لويس الثالث عشر . وقلَّ أن كان يكسو شخوصه بأزياء عصره ، بل كان يكسوها بثياب عصر فان دايك ، فقد كان يحتفظ بأكداس من ثياب فرق التمثيل الإيطالية من الحرير والساتان البراق بعد أن يخلفوها ، ويطلب إلى من يتخذهم نماذج لتصاويره أن يرتدوا تلك الثياب ليظهروا بمظهر نماذج فان دايك . والراجح أن فاتو كان أميل ما يكون إلى فان دايك منه إلى روبنز ، على الرغم من أنه أحس فى أعمال روبنز سمات من الرومانسية جذبته إليها ، ولا سيما تلك التى حاكى فيها روبنز الطبيعة ، فإذا هو يحذو حذوه ويخرج هو الآخر على التقاليد الأكاديمية ليكون أقرب إلى مشاهد روبنز معيداً أشجاره المتخيلة إلى الحياة مرة ثانية بما تنطوى عليه من حيوية دافقة ، ناهضة صوب السماء وكأنها دخان يتصاعد .

وكما كان فان دايك يحمل الحسرة على ما فات فى الماضى مما هو جميل ، كذلك كان فاتو يحمل نفس الحسرة فيضفيها على ما يصور . وعلى حين كان المصور كلود لوران يجتزىء فى صوره بالإيحاء الى ما بعد المدى دون أن يخترقه ، وحسبه أن يصور هذا المدى أرضا تشرف على مياه يغشاها الضوء ، كان فاتو يخترق هذا المدى فيجعل بين يديك صورة لقارب فى الانتظار .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإقلاع نحو كيثيرا

وإلى وقت جد قريب كان مؤرخو الفن يعتقدون أن لوحة « الإقلاع نحو كيثيرا (لوحة ٢) * * * L'Embarque-ment pour Cythere تمثل حج العشاق إلى جزيرة كيثيرا

حيث ثمة قارب ذهبى اللون ينتظر متأهباً للإقلاع كى يبحر بمستقليه إلى حيث الأمل فى موطن السعادة عند الأفق فى جزيرة نائية تحيط بها المياه وكأنها طيف من الأحلام التى تمنى فاتو أن يبلغها ، حتى تبين مؤخراً أن فاتو قد صور حجاج الهوى وقد بلغوا الجزيرة نفسها حيث نرى مزار الإلهةفينوس بتمثالها ينتصب فى الجانب الأيمن من اللوحة وقد أحاطت به الزهور ، وفى رحابه يتعاهد العشاق اثنين اثنين على الحب والوفاء بالعهد ، تنتظمهم سلسلة تمتد هابطة إلى أدنى الجسر حيث القارب يربض عن كثب من الشاطىء . ولقد تباينت أوضاع العشاق ، فمن راكع يهم متسللا إلى أعلى قليلا ليقترب برأسه من كتف حبيبته موسوسا فى أذنها بعبارات العشق ، إلى راكع على ركبتيه

يستجدى عطف الحبيبة وقد تشابكت أكفهما ، إلى واقف على قدميه يميل نحو وجه حبيبته هامسا ، إلى مجموعة تضم أكثر من ولهان يستجدى ، وجملة من المعشوقات فى صد أو تعطف أو قبول ، وجميع العشاق غافلون عن كيوبيد إله الحب ، الذى يبدو على ضآلة حجمه فى أقصى

يسار اللوحة يرفع تنورة غـادة عن ساقيهـا ليكشف عن بعض من فتنتها ليعيدها إلى الواقع بينا هو يرتدى ثياب الحجاج كالآخرين .

والصورة مفعمة بالشجن تكشف عن معركة خاسـرة يشنها الحب على واقعية الزمان ، وكأنها ككل ، مشهـد أوبرالى لموتسارت الذى يسمو به الغناء عن أرض الواقع .

وهنا نحس أن فاتوكان بدوره تواقا إلى أن يسمو بتصاويره عن الـواقـع ، فـنـراه يكسو شخـوصه من الحجـاج إلى « كيوبيد » — الإله الوحيـد الذى آمن بـه أبناء القـرن الثامن عشر — والمقيمين أويقات عابرة بجزيـرة الأحلام التى تفوق بخضرتها خيال المتخيل ، بالثياب التنكرية .

وفى عودة إلى اللوحة نرى غروب الشمس يشير إلى نهاية يوم الحب ثم إلى نهاية طقوس الحج ، ويبدأ الجميـع فى الانصراف متأسِّين ليلحقوا بـالقارب الـذهبى السحرى الذى لن يتلبث لانتظار من يتخلف منهم . كان فاتو معنيا بالحب فى مجتمعه ولذا اعتاد أن يلتقط لحظة سيكولوجية مفردة يسجلها ، مثل لحظة تـوقف العزف المـوسيقى أو لحظة تطلع عاشقين إلى بعضهما وكأنهما من فرط الـوله

يلتقيان للمرة الأولى ، بينما هدفـه الحقيقى من التكوين التشكيلى هو خلق أثر عام يربط مجموعة اللحظات الملتقطة فى عملية « مونتاج » يرتقى إلى اكتمال الصورة بمكوناتها النفسية والجمالية ، ولاعجب فقد كان فاتو يرى أن الحب هو أضحوكة الزمن . وما من شك أن مجموعات العشاق الـذين يبـدون وكـأنهم أوراق الشجـر تحملهـا ميـاه الجـدول هـم فى واقع الأمر تعبير تصويرى عن الأحاسيس التى تكابدها مجموعة واحدة ، كما أن استقلالهم القارب من جديد إنما

هو ارتداد إلى الواقع حيث يغيبهم الأفق فى طياته شيئا فشيئا على نحوما يهبط الظلام رويداً رويداً .

وعلى الرغم من أن لوحة « الإقلاع من كيثيرا » تعـد لوحة تاريخية ، لكنه ، تاريخ جد حديث ، فأسطورتها من اختراع فاتو نفسه ، كما أنها فى الوقت ذاته تروى قصة مكتملة وقد أفعمت معاييرها بمضمون سردى غير معهود ، فضلا عن أن موضوعها أقرب إلى الواقع من مشاهد الآلهة

والإلهات المألوفة فى المنـاظر الأسطـورية ، فهى لا تعنى بالبطولة بقدر ما تعنى بالعواطف الجياشة ، وما من شك أيضا فى أن فاتوكان مديناً للمسرح فيما استخدمه من حيـل لتصويـر الحجاج العشـاق ، بل لفكـرة الارتحال نفسها ، فشخوصه يمثلون نسيم الحرية الجديدة الوافدة التى تسخر من قيود المجتمعات البالية دون الانقياد لها ، ومن هنـا تنكروا متظـاهرين بـأنهم شخـوص من وحى الخيال ، مما يتيح لهم التعبير عن ذواتهم على سجيتهم ، على غرار ما نشاهـده فى مسرحيـة « الحب والمصادفـة لماريفو Le jeu de l'mour et du hazard أو مسـرحية « زواج فيجارو » لبومارشيه .

والشىء الذى لم يتعرف حقيقته القرن الثامن عشر عن فاتو هو ما كان يملكه من ثورية وتمرد ، ولكن الأمر قـد

ألبس على هذا القرن فلم يتبين ثوريته من نزواته ، ومع ذلك فقد رحب به الوسط الفنى عضوا بالأكاديمية الفرنسيـة الملكية ، كما آمن به فردا من أفراد مجتمعه الذى كان فاتو يحاول جهده أن يهرب منه . وقد عاش فاتو وما أُسند إليه شىء عن طريق الكنيسة أو العرش ، وكانت صوره كلها من القطع الصغير وقل ما صدرت له صورة من القطع الكبير ، كما لم يلق بالا لتصوير أى موضوع تاريخى ، وكان الشىء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوحيد الذى أسند إليه هو ما عهدت به إليه الاكاديمية من تصوير لوحة تعلق فى مدخلها وقد ترك موضوع الصورة لفاتو يصوره كما يشاء مستمليا من رغبته الخاصة وهواه .

وعلى الرغم مما طلبته إليه الأكاديمية ، فلقد أخذ يسوف لسنوات حتى انتهى به الأمر إلى الاستجابة إلى ما طلبته والغريب أن فاتو قد نال حظا من التقدير فى غير فرنسا أكثر مما ناله فى فرنسا ، ولا غرو فقد كان فاتو شاعر عصره كله فى سائر أوربا . ومما يدل على عالميته أن أول سيرة ذاتية له نشرت أثناء حياته القصيرة كانت تلك التى ضمها معجم إيطالى . وكذا كانت الحال فى بروسيا ، فلقد أمر فردريك الاكبر بجمع كل ما يتصل بفاتو مما هو موجود ليكون من بين مقتنياته . ولم تتخلف إنجلترا عن الاحتفاء بفنه خلال حياته ثم بعد مماته . وكان للمصورين جينزبورو وجوشوا رينولدز رأيهما فى الإعجاب به ، فاذا هما يستعيران بعض تكويناته الفنية ، ومانالهما من شهرة يرجع الفضل فيه إلى تأثرهما بفنه . ولقد رأينا رينولدز وكان لايفرط فى تحمسه لشىء ما يقول : « إن لفاتو أستاذيته التى أدين بها » .

وما كان لفاتو من شأن يرجع لأمرين أولهما أنه قد هدى عصره إلى المناداة بحرية الفنان الشخصية التى لا تخضع لسلطان ما بل لسلطانه الذاتى ، والأمر الثانى هو ما ابتدعه من أنماط تصويرية جديدة مثل صور « حفل الغزل الخلوى »Fete galente وغيرها كما قدمت،وهو مايؤيد مافات من المناداة بالحرية الكاملة للفنان فى اختيار موضوع تصويره ، ثم هو إلى هذا لم يستمد موضوعه من قصة تجرى على الألسن ، ولكنه عرض للطبيعة البشرية نفسانيا عرض الروائى لها فهو إما يجتزىء بظاهرة عابرة لعاشق تتمثل على سبيل المثال بتنورة المعشوقة فتكشف عن جزء من ساقها فيه إغراء أويعدوهذا الظاهر إلى ما هو أعمق ، فيصور العاشقيْن وقد تولها وجداً . وهذه المعانى التى خطرت ببال فاتو وأخرجها مصورة عرض لها معاصره الموصول به «الاديب والكاتب المسرحى الفرنسى ماريفو Marivaux حين قال « ما من ركن من أركان قلب الإنسان يعشش فيه الحب إلا وقعت عليه » .

---

* Commedia dell'Arte ملهاة ازدهرت فى إيطاليا خلال القرن ١٦ كان عمادها هو الارتجال أثناء التمثيل لا النص المدون الذى يتصف عادة بالإيجاز والإجمال وكان كل ممثل يكرس حياته لإجادة تمثيل إحدى الشخصيات النمطية التى سؤديها على الدوام . وتمثل تلك الشخصيات النمطية فى مجموعها قطاعاً عريضاً من المجتمع المعاصر وقتذاك فتلقى الضوء على العديد من ألوان الضعف البشرى والتناقضات الصارخة فى حياة الإنسان ، كما تكشف عن الهوة الفاصلة بين خيلاء التظاهر والادعاء وبين الواقع المهين (المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية لكاتب هذه السطور) .

** Mannerism هو ما يطرأ على الأسلوب الفنى من تكلف أو تانق أو غلو ، ويُعزى الى التصوير الإيطالى خلال القرن السادس عشر ، واستغرق الفترة ما بين النهضة الشماء ونشأة أسلوب الباروك . وقام أساساً على الإعجاب بميكلأنجلو ، وماتلا ذلك من إفراط فى محاكاة تكويناته الفنية ومن تحريف معبر مقصود لأشكاله . وأهم خواص الأسلوب التكلفى المبالغة فى إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفنى أو المغالاة فى بعض النسب والمقاييس ، وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة (المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية) .

*** تقع جزيرة كيثيرا بالقرب من شاطىء لاكونيا فى شبه جزيرة المورة ، وكانت مقدسة للإلهة فينوس التى تسمت ايضا باسم كيثيريا لأنها كما تقول الأسطورة قد أنبثقت من البحر بالقرب من شواطئها .

كمـــال نشـــأت

قصـــائـــد

١ ــ امرأة فى مدينة

تُغلِّقُ عند المساء المدينةُ أبوابَها
والنوافذُ ينسربُ الضوء منها
ففى أى بيتٍ تكونين ؟
وأى النوافذِ منها تُطلين ؟
رأيتكِ .. قبرةً غردت فى دمى
وطارتْ
مشيتُ الشوارعَ
عينى على شرُفاتِ البيوتْ
وفى لهفتى أملٌ لا يموتْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكيف أراكِ
وهذى البيوتُ الكثيره
مثل همومى الكسيره ؟
تُغلِّقُ عند المساءِ المدينة أبوابها
وأغلقت قلبى على وجهكِ الأريحى
تُغلق عند المساء المدينةُ أبوابها
تغلق عند المساء المدينةِ
تُغلقُ عند المساء
تُغلَقْ ......

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ــ اغتيـــــــال

طَلْقَةٌ فى السكونِ المَوَاتْ
صرخةٌ حشرجتْ
وارتمى القمرُ اللَّيلَكىُّ
على الدّم والطين
وارتجفت يدُه
بُرْهَةً ...
ثم ماتْ

٣ ــ صباح حزين

قهوتى مرةٌ
مثل هذا الصباح الرَمَادىّ
الشوارعُ مبلولةٌ
والعصافيرُ تقبعُ بين الشجرْ
والتلاميذُ يقتحمون المطرْ
خرجتُ
وهرولتُ
لم أدرِ .. هل دمعةٌ فى عيونى
أم قطرةٌ من مطرْ ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ ــ جالسا فى هدوء

جالسا فى هدوء
يَجْترُّ حلما تَغضَّنَ فى الذِكْرِ النازفه
جالسا فى هدوء
مثل سيفٍ عجوزٍ تَنَاوَمَ فوق الجدارْ
علاه الغُبارْ
ويجتر أمجادَه الزائفه ...

قمع الهـــوى

تكتمنا الفرح ، وتظاهرنا بالبكاء ، بينما تحفر لى بمسمار عشقها عنوانا لا أعرفه ، خرجن من ازقتها بملابسهن السوداء ، وبكين ، ولطمن الوجوه على ما حدث وما سيحدث ، يبكين الذين راحوا والذين فى طريقهم للرواح . وانطلقنا إلى سراب من الأغنيات بعد أن خلعت الحذاء وقررت أن تفرح بلا توقف وظلت تقفز وتقفز بين صور لأطفال لم تلدهم ورجال ينتظرون لحظة نهشها وتلاشت بين أشلاء لم يتحدث عنها سوى تاريخ كئيب ، حتى وجدتنى وحيدا إلا من صحراء بلا ناقة تزين رسمها ، وأشتعل النخيل بالمشيب وتحول إلى هشاشة ، فخرج لى دون أن أدعك مصباحه السحرى ولف حولى وسألنى الأمنية الأخيرة ، فقطفت كل الزهور وشممت العطور وتفحصت العيون وتنصت للهمسات فقلت لم أجد زهرتى ، لعلها هناك مرشوقة فى القلب الذى يئن من وهج العينين .

مددت يدى لذات الأطراف البديعة : خذينى إلى حيث التماثيل التى تتدفق فيها الحياة من لمسة اليدين المرتعشتين ، ومن هذا الحريق الذى يشب فى القلب ، وبين أنهر ثلاثة ، يشتعل . وكن هناك يرقبن من بعيد الذى لم أره . كانوا جميعا فى البحر ، تجمعوا ليفرقوا ما بيننا . وقف القرصان ولوح بعلمه ،فجريت من برودتى لدفء صدرها ، طبطبت علىّ لتَهْدأ الروح وقدمت القهوة واللبن وانة الروح والعينين المسبلتين على جراح . فهدأتُ ولم أستمع نبض القلب من الصدر الذى أحتوى رأسى ، ورايتنى طفلا تفسحه فى السيارة ، وتطعمه الحلوى وتسقيه الدفء فى عز الشتاء ، وتدارى عليه برموشها ، فأرى العالم لوحة تشتهى الألوان

ابكى بلا توقف ، تشعب الخوف مثل شجرة شوك بداخلى ، لم أستشعر غير الفراق ، بيننا البحر الذى سوف

يشتعل نارا ليفرح الآخرون ويشعلون المشاعل ويرقصون الديسكو ، بينما الصوت يترنم بأغنية عن الليل والعين والقلب والموت . ركعت على ركبتى أمام الصندوق ابحث عن شريط أغنيتى المفضلة ولم أجده . خبطت على الأرض والحيطان فانفجرت كل الخطب القديمة والأغنيات تناثرت فوق رأسى . فدندنت هى بالأغنية التفت فوجدتها جلست القرفصاء تدندن وقد احتضنت ابنتى الباكية ، ونهضنا يخذلنا الضعف حين أطل علينا من الشباك بلباسه الأسود وعينه الواحدة فجريت منها إليها ، وأخذتنى إلى المنتهى وقالت هنا السرير .. وهنا المذياع ...وهنا الولد والبنت فى عناق مرسومين على التراب ، بينما الثور يشده النقش إلى الحائط فلا يطير والا استعمل رجله الخامسة ، وحين دخل الليل دخلت الهوام . قلت ابعدى عن الهوام ؛ فخلعت ملابسها وتمددت تحت الضوء فى فزع ، فجثمت عليها كل الهوام ، تجمعت فغطت الجسد ، واختفت إلا من شعرة ناعمة طويلة التفت حول أصبع قدمى الكبير ، هلعت .. جريت ، دست على الولد والبنت . الولد صبى صغير يلبس قميصا أبيض بنصف كم وبنطلونا قصيرا وصندلا بنيا . له عينان ممسكتان بحلم أكيد ، والصبى فى جيبه قرش صاغ عليه صورة أخناتون ، ومنديل أبيض فى طرفه تطريز بالأحمر لاسم مجهول ، ويتدلى من بنطلونه ميدالية صغيرة عليها صورة أبيه الذى ألف عشرات الكتب ، والبنت بفستانها ذى اللون البنفسجى وعلى صدرها تتدلى سلسلة فضية بها صورة كاتب ونسر ، وكانت حافية القدمين . وحين التفت الشعرة فوق إصبع قدمى وفزعت وجريت ودست على الولد والبنت ظل الخوف يدفعنى فى ظهرى فأكاد أنكفىء يدفعنى حتى البحر ، والبحر يتمدد فى حمى ويهمس لكل الجزر بأن يرحل الشجر لأن الماء يغلى ، وأنا لا أملك سفينة ولا عوامة ، ففكرت فى الطائرة .

أربعون عاما أحاول صنع الطائرة . أعتزلت فوق السطح وقاطعت أرسين لوبين ومذكرات إيفا ورحلة الدكتوراه ، تكورت فى قش الأرز أفكر فى الطائرة ، جمعت كل ما أحتاجه خلسة الخيط ، والورق الأزرق والأحمر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأخضر ، والهلال والنجمة والورق المفضض ، والريح والميزان والذيل الذى سيرقص بآلاف القصاصات ، واحتفظت بسرى اربعين عاما وحينما أتممتها وأهديتها للريح وزرقة السماء سقطت فى ترعة بها السمك والصياد والعيال الفقراء يعومون بفرح عناق البلهارسيا الأبدى . ثم جلست أربعين سنة أخرى وأعدت تكوينها غيرتُ أوراقها وثبت بها عينا زرقاء ، وأهديتها للريح وزرقة السماء فوقعت فوق حقل به أذرة ناشفة وأم وأب وفلاحون فقراء يلعبون مع دودة القطن لعبة الانتحار والملابس الإنجليزية . وأربعون أخرى رسمت فوقها وجهى بدم

أعرفه ، وأهديتها للريح نعم ولزرقة السماء فحطت فى البيوت الفقيرة حيث الأم المسكينة والأب المسكين والعيل الذى يغنى مع كوب الشاى . وقلت ياطائرتى ياطائرتى هل يوجد من هو أبرع منى ؟ ياطائرتى ياطائرتى هل حلمى يحققه غيرى ؟ ياطائرتى ياطائرتى أغيرى على الأعداء واقتليهم حيث هم ليسوا فى ديارهم . ياطائرتى ياطائرتى أعيدى لى رايتى والشاب الذى اسمه غسان الذى قتلوه مع لميس .. غنى ياطائرتى « دع قناتى فمياهى مغرقة » والقلب حطت فيه الصاعقة وردت لى طائرتى مجرحة . ولم ابك ، فحط فى جسدى المرض ، وصرت ولدا ممرورا ، وفى ركنى جلست أربعين سنة أخرى ، حتى أكتملت وطارت . أخذت زخرفها وطارت ، أخذت بهجتها وطارت ، أخذت حلمها وطارت ، أخذت قلبى وطارت وحطت فوق الأملس الذى تلقاها بدفئه وليونته من البطن حتى العنق ، أرتاحت الطائرة وتحولت إلى جسد ، غامر هناك فى الغابات الحجرية وبالمسمار نقشنا اسمينا وتواريخ ميلادنا ، وتركنا على الجسور آثار حياتنا معا لتأخذها الجسور عندما تتناثر معها بلا عودة سوى ذكرى لشعر محمر وبسمة تشعر غدر اللحظة ، ودفء عبثا حاول أن يغمر الكون .

وضحك الملك الأريب وسألنى هل تستطيع البناء ؟ فأنا الحالم بنيت بيتا لطيفا صغيرا من أخشاب وأشعار خضراء به شباك يطل على بحر أزرق وتطلع منه البنية عريانة تشتهيها حتى النساء ، تبثنى بهجة الحياة والبهاء المفتقد ، ثم تنشد وهى تنشف شعرها بورقة كبيرة من البردى بصوت يغطى العالم بسحر أخاذ . أحببتها حتى الموت ، أهديت لها مفتاح الحياة فوهبتنى الحياة وركضت فى البحر . ومن الشباك امتلكتُ العالم والبنت وكرة أرضية فوقها كرة من نار ، فقهقه الملك الأريب ورفس برجله البيت فمال ، وجاءت الموجة أخت الشيطان فأخذته إلى جوف بحرها الأسود . وسألنى هل تستطيع البناء ؟ فأنا الواقعى بنيت بيتا من طين وسوقا للماشية وكفا بلون أحمر وفرنا للخبيز فخرجت رائحة القرى مدخنة ، فعطس وعطس وقال أف ، ورفس برجله البيت والسوق والفرن

مسحت أمى دموعى ودفعتنى بخفة للتى أفسحت لى صدرها ، وقالت اجلس فى ركن صدرى وأحلم بقلعة وبرج قلعة بسبعة ابواب وسبع رايات ، وبحجرات تسكنها تلك الرائحة العطرة ، وتلك الروح العنيدة وفى البرج انا أحمى حماك لا يخدعنى الموج ولا السحب اهتدى بالشمس والقمر والعينين ، وكان أن ضحك الأريب وقال لن نغتالك فى وضح النهار ولن نقبض عليك فى الليل البهيم ، ولن نتهمك بما ليس فيك ــ فقط .. ارحل سافر .. غادر ، وسيكون بينكما البحر قلت والسماء والأعداء والأشلاء . فرشقوا البحر بأعمدة من نار ، والتى وهبتنى هدأة السلام وحلاوة الحروف وعطر الحياة غابت عنى ، فقهقه ، وتفحصنى بعين واحدة ، ورفع بإصبعيه علامة الانتصار ، بينما طائرتى تطير إلى حيث بنت تتفجر شظايا وحبا خلف شجرة من صبار .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شـروط الإبـداع الفلسفى

إنه ليحزن الإنسان أن يجد جيلنا الخامس من أجيال النهضة العربية الحديثة ، ما زال ناقلا لثقافة الغير ، لم يتحول بعد من مرحلة النقل إلى مرحلة الإبداع ، فى حين استغرق النقل القديم عن اليونان خصوصا ، جيلين من الزمان :القرن الثانى ، بعد إنشاء « ديوان الحكمة » . ثم بدأ الإبداع الفلسفى عند « الكندى » فى النصف الأول من القرن الثالث فى ، نفس الوقت الذى بدأ فيه إبداع داخلى صرف ؛ تنظيراً للواقع الفقهى المباشر ، بالإضافة إلى علوم اللغة وعلوم القرآن وعلوم الحديث ، وهو إبداع الشافعى واضع علم أصول الفقه .

كما بدأ الإبداع أيضا عن طريق التنظير المباشر للواقع السياسى فى علم أصول الدين ، بقراءة الواقع فى النص ورؤية النص فى الواقع ، تبريراً أو تثويراً فى موضوعات الإمامة والإيمان والعمل . وفعل ذلك أيضا أوائل الصوفية الزهاد والعباد والبكاؤون ، بإيجاد سند لموقفهم السياسى المتمثل فى البعد عن الصراع والخلاف ، إيثار للسلامة وحقنا للدماء ، ما دامت المقاومة قد أصبحت ميئوساً منها ، بعد استشهاد الأئمة من آل البيت وكل من خرج على الأمويين نشأ التراث القديم إذن نتيجة لإبداع فلسفى تمثَّلاً لنقل الغير ، أو تنظيرا مباشرا للواقع العملى

كما أنه يزعج الآذان أن يصرخ بعض المتحذلقة منا : هل هناك فلاسفة ؟ هل هناك فلسفة فى مصر ؟ وكأن الأمر يأتى بمجرد قرار فردى أو مقال صحفى للشهرة ، وليست استجابة لظرف تاريخى محدَّد ، فى وضع ثقافى وسياسى معين وفى مرحلة تاريخية بعينها .ومنذ متى كان الإبداع الفلسفى ادِّعاء ؟ ومتى تكون الأحزان سببا لأفراح البعض؟وهل خلوّ السّاحة فرصة لإقامة البعض لأنفسهم تماثيل من ورق ؟ !

والحقيقة أن الإبداع الفلسفى لا يظهر فى أمة ، أو عند جيل ، إلا إذا توافرت شروطه ، وهى عديدة ، تختلف من

أمة إلى أمة ، ومن بيئة إلى بيئة ، ومن موقف حضارى إلى آخر . وإذا كان الإبداع أساسا يكشف عن الانتقال من الماضى إلى الحاضر ، ومن التراث إلى التجديد ، ومن الأصالة إلى المعاصرة ، إلى آخر ما هو معروف من هذه المصطلحات التى كثر استعمالها لدينا منذ فجر النهضة العربية الحديثة ، فإن للإبداع نماذج عدة . منها نموذج التواصل مع القديم كما هو الحال فى الإبداع الشرقى عند « كونفوشيوس » و « لا وتزى » و « بوذا » و « غاندى » . ومنها نموذج الانفصال كما هو الحال فى الإبداع الغربى الحديث منذ عصر النهضة حتى الآن ، فبقدر ما ينفصل المبدع عن الماضى وينقطع عنه ، بقدر ما يبدع فى الحاضر والمستقبل ومنها نموذج التجاور كما هو فى اليابان الحديث ، بقدر ما يوفق المبدع بين الماضى والحاضر ، كل فى ملكوته ، الماضى للحياة الخاصة والمستقبل للحياة العامة ، يكون مبدعا محافظا على التواصل مع القديم الخاص والجديد العام على السواء .

الوعى بالموقف الحضارى الكلى الذى يوجد فيه المبدع هو إذن الشرط الأول للإبداع . وللموقف الحضارى أبعاد مختلفة يتفاعل معها المبدع وتتفاعل هى فيه . وعادة ما تكون هذه الأبعاد الحضارية ثلاثة ، تشير إلى جدل الزمان بين الماضى والحاضر والمستقبل . فالماضى أى التراث القديم هو البعد الأول . والمستقبل أى التراث المعاصر هو البعد الثانى ، والحاضر هو الواقع المباشر ، اللحظة الراهنة التى يعيشها المبدع . قد يتغلب بعدٌ على آخر كما أو كيفاً ، من حيث مدى البعد الزمانى فى أعماق المبدع ، أو من حيث الأهمية . ولكن يظل الموقف الحضارى يدور داخل هذه الأبعاد الثلاثة .

فى حالتنا اليوم يكون الوعى بموقفنا الحضارى أيضا الشرط الأول للإبداع ، ويتمثل هذا الموقف الحضارى فى أبعاد ثلاثة : الموقف من التراث القديم ، الموقف من التراث الغربى ، الموقف من الواقع المباشر . من البُعد الأول ، التراث القديم ، إبدع الإصلاح الدينى الحديث ، الذى بداه الأفغانى ومحمد عبده ورشيد رضا وحسن البنا وسيد قطب والجماعات الإسلامية الحالية على درجات متفاوتة ، كما أبدع منه أيضا الكواكبى وعبد الحميد بن باديس وعلال الفاسى ومحمد إقبال . ومن الثانى أبدع التيار العلمى العلمانى الذى بدأه « شبلى » شميِّل » و « فرح أنطون » ويعقوب صروف وأمين الريحانى و « سلامة موسى » و « إسماعيل مظهر » و « زكى نجيب محمود » و « فؤاد زكريا » وغيرهم . ومن الثالث أبدع التيار الليبرالى الذى أسسه « الطهطاوى » و « أحمد لطفى السيد » و « طه حسين » و « محمد حسين هيكل » و « العقاد » فى مصر ، و « خير الدين التونسى » فى تونس و « مدحت باشا » فى تركيا . والكل يحاول تحديث المجتمع وتغيير الواقع ولكن بطرق عدة . الأول يبدأ من التراث القديم ، والثانى يبدأ من التراث الغربى ، والثالث يبدأ من الواقع المباشر . الأول يبدع ابتداء من الدين باعتباره الرافد الأول فى الثقافة الوطنية والمكوّن الرئيسى لسلوك الجماهير ، حتى يحقق مصالح الناس . والثانى يبدع ابتداءً من العلم باعتباره أحد التطلُّعات الرئيسية ومطلباً رئيسيا للعصر . والثالث يبدع ابتداءً من الدولة وبناء الأمة على نحو عصرى .

للإبداعات الثلاثة بدايات مختلفة ، الدين ، والعلم ، والدولة ، ولكن لها نهايات واحدة وهى العصرية والحداثة وتحقيق الصالح العام .

يغيب الإبداع لو كان موقفنا من التراث القديم هو النقل والاجترار والتكرار ، وإعادة عرض تراث قديم نشأ فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظروف خاصة لم تعد قائمة ، فى حين تقتضى الظروف الحالية تراثا آخر أو على الأقل بدائل أخرى غير تلك التى استقرت فى التراث دفاعا عن السلطة ضد المعارضة ، وتأكيداً لسلطان الدولة وهيمنتها ، وهو موقف ناشىء عن التكسب بالتراث والكتابة فيه إظهاراً لعلم العالم ، أو تقريراً لكتاب جامعى يحفظه الطلاب ، أو إيثاراً للسّلامة على الدخول فى معارك التراث والتى ما زالت مستمرة فى معارك العصر .

كما يتوقف الإبداع لو كان موقفُنا من التراث الغربى موقف النقل والتعلم والتلمذ والتبعية . فحضارة الآخر تُنقل اولا من أجل تمثلها وإعادة بنائها من منظور حضارة الأنا ، حضارة الآخر علوم وسائل ، فى حين أن حضارة الأنا علوم غايات . يتوقف الإبداع إذا كان موقفنا من التراث الغربى موقف العارض المروج لثقافته ، ظانين أن العلم هو المعلومات ، وأن المعلومات هى ما عند الآخر الأكثر تقدما حتى نلحق بركاب التقدم . ونتيجة لذلك تتراكم المعلومات فوق الواقع المباشر ، طبقات فوق طبقات ، حتى يتم تعميته وتغطيته ثم عزله كلية واستبعاده كموضوع أول للعلم . تنشأ المذاهب الغربية وتنتشر فوق أرض غير الأرض التى نبتت فيها ، فتزدوج الثقافة وينشأ الصراع الثقافى بين المدافعين عن ثقافة الأنا والدعوة لحمايتها من التغريب ، وبين المدافعين عن ثقافة الآخر بدعوى ضرورة الحداثة . وينشأ التكسب بالعلم وفتْح الدكاكين ، المذهبية ، هذا يروِّج لهذا المذهب وذاك يروج لذاك المذهب ، حتى يكثر العرض ويقل الطلب ، وتصاب التجارة كلها بالبوار والخسران .

ويتوقف الإبداع كذلك لو غاب الواقع المباشر وهو مصدر المادة العلمية فى التنظير المباشر ، وأساس إعادة بناء التراثين الأولين ، القديم والغربى . يقوم المفكرون بتنظيره ، والعلماء باكتشاف قوانينه ، والفنانون بتصويره والأدباء بالتعبير عنه ، والسياسيون بتحويله إلى قدرات ونشاطات وأفعال . وما دامت قد تمت تغطيته مرتين ، مرة بتراث القدماء ومرة بالتراث الغربى ، فإنه يظل يئن مرتين تحت الوطأتَين ، لا يجد من يحميه أويدافع عنه إلا الهبّات الشعبية والانتفاضات الجماهيرية التى ترفض رموز التراثين ، القديم والجديد ، الشيخ والخواجة ، المعمَّم والمُقَبَّع . ولكنها فورات سرعان ما تنطفىء تحت ثقل التراثين ، القديم البعيد ، والحديث القريب .

ويصعب الإبداع لوكان تعامل المبدع مع جبهة واحدة فحسب . يصعب الإبداع فى ثقافة الأنا إن لم يكن على وعى بثقافة الآخر ، وإلا كانت ثقافة الأنا اجتراراً وتكراراً لإبداعات القدماء ، حتى لو كان تكرارا عبقريا ، وإبداعا تركيبيا أو تحليليا . إنه فى النهاية إبداع على إبداع ، واجتهاد لا يخرج عن عباءة القدماء ، كما هو الحال عند بعض المشايخ التقليديين ، وكما تؤكد ذلك صورتهم فى الثقافات والآداب الشعبية . أما علماء الأزهر المبدعون فقد كانوا على علم بثقافة الآخر مثل الشيخ « حسن العطار » و « الطهطاوى » و « **محمد عبده** » و « الشيخ طنطاوى جوهرى » و « محمد فريد » و « مصطفى عبد الرازق » و « طه حسين » وغيرهم .

كما يصعب الإبداع إذا كان التعامل مع التراث الغربى وحده . فثقافة الآخر ليست غاية فى ذاتها بل هى وسيلة لتطوير ثقافة الأنا . يصعب الإبداع فى ثقافة الآخر وحدها نظراً لأنها ليست ثقافة الأنا . والإبداع فيها يجعل المبدع خارج ثقافة وطنه . فلا إبداع إلا فى ثقافة ووطن . ومهما كتب المبدع أفضل تفسير لـ « ديكارت » وأعظم تأويل

« كانط » وأشمل شرح لـ « هيجل » ، فإنه يظل هنا مبدعا غربيًا فى تراث الآخر ، لا يتجلى فيه إبداع الأنا ، ابتداء من ثقافة الأنا ، أو قراءة لثقافة الآخر من منظور الأنا . فى هذه الحالة يصبح المبدعون كلهم فى ثقافة الآخر وينتسبون إليها ، ويتوقف الإبداع الذاتى فى ثقافة الأنا . وتُعطى الجوائز للمبدعين فى ثقافة الآخر من الآخر ، ويُرد الاعتبار للأنا ، بصورة تغطى إحساسها بالنقص الإبداعى أمام الآخر.

ويصعب الإبداع أيضا إبتداء من الواقع وحده ، فالواقع يرتكن على تراثٍ قديم ومغلَّف بتراثٍ غربى . قد يتحول إلى خطابة عصماء ، ويكون أقرب إلى الصراخ منه إلى الإبداع . الواقع ذاته تمت صياغته فى تراثٍ إبداعى قديم ، حتى أصبحت هذه الصياغات تراثا فيه ، بل مكوِّناً له ، تُحدِّد رُؤيته ومساره . يصبح هذا الإبداع مجرد انفعال دون عقل ، وعاطفة دون تنظير . كان إبداع القدماء من تفاعل النص مع الواقع . وكان إبداع الغرب بتفاعل العقل مع الطبيعة . وهى إحدى صور الواقع . أما الواقع نفسه دون آليَّاتٍ للإبداع فانه يكون أشبه بمادة دون صورة ، وبمضمون دون شكل ، باستثناء الأمثال العامية وسير الأبطال ، أى الإبداع الجماعى ولو أنه أيضا يرتكن فى صياغاته إلى التراث القديم الذى تحول إلى مخزون نفسى وثقافة شعبية عند الجماهير .

وشرط الإبداع أيضا هو وعى المبدع بهذا الموقف الحضارى المثلث الأبعاد ، دون الاكتفاء بواحد منها فقط ، لأن القديم لا يوجد بدون الجديد . كلاهما لحظتان فى زمان واحد ، الماضى والمستقبل . والحاضر ، أى الواقع المباشر ما هو إلا بوتقة التفاعل وموطنه . الماضى بلا مستقبل موتٌ متحفىٌ ، والمستقبل بلا ماضٍ مجتث الجذور . والحاضر ما هو إلا ماض حىٌ متطلِّعٌ إلى المستقبل . الماضى ذاكرةٌ جمعية ووعى تاريخى . والمستقبل رؤيةٌ للمراحل القادمة وإعداد لها ووضع للأهداف القومية . والحاضر الوعاء الذى يصبُّ فيه الماضى وينبع منه المستقبل .

ولما كانت الجبهتان الأولى والثانية نصِّيَّتين ، نصوصا من التراث القديم ومن التراث الغربى ، فإن الجبهة الثالثة واقع مباشر ، واقع غير مدون ، نصٌ غير مكتوب . وبالتالى فإن عملية الإبداع فى الموقف الحضارى هى قراءة النصوص المكتوبة من منظور الواقع باعتباره نصًا غير مكتوب ، وقراءة الواقع باعتباره نصا غير مكتوب من خلال النصوص المكتوبة ، النص التراثى القديم والنص التراثى الغربى . المبدع يعيش فى واقع وينفعل باللحظة الحاضرة وهنا يأمن المبدع من تكرار القدماء ، وتقليد الآخرين ، ونسيان الواقع .

وتخضع هذه الجبهات الثلاث لنظام فى الأولويات . من حيث الترتيب الزمانى يبدو أن التراث القديم أسبق من التراث الغربى الوسيط والحديث ، وكلاهما أسبق من اللحظة الحاضرة المتجددة التى يعيشها المبدع . صحيح أن إبداع التراثيْن القديم والغربى مستمر أيضا فى اللحظة الحاضرة ، ولكن القديم أكثر امتدادا فى الزمان من الغربى من حيث البداية .. وكلاهما أكثر امتداداً فى الزمان من الوعى بالحاضر عند المبدع . هذا هو تاريخ الإبداع أو الإبداع من حيث هو تاريخ . أما من حيث بنية الإبداع أو الإبداع كبنية ، فإن الأولوية تكون عكسية . البداية بالواقع المباشر الذى يعيش فيه المبدع واللحظة الحاضرة التى ينفعل بها ، ثم يكتشف فى أعماق الوعى بالحاضر التراث القديم باعتباره أحد مكونات الوعى القومى من خلال الوعى التاريخى ، ثم يجد تراث الآخر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متفاعلا معه منذ أصول الغرب لدى اليونان حتى الغرب الحديث . فالماضى والمستقبل كلاهما بُعدان للحاضر ، والوعى التاريخى والوعى المستقبلى كلاهما وعى بالواقع المباشر .

ويمكن إعطاء نماذج لمحاور الإبداع فى الجبهات الثلاث التى تكوّن موقفنا الحضارى . فبالنسبة إلى التراث القديم يمكن الآتى :

١ ــ تفسير نشأة النص القديم بإرجاعه إلى ظروفه التاريخية القديمة ، حتى نَنْزِعَ عنه صفة القداسة التى التصقت به وجعلته مصدَر سلطةٍ فى الفهم والسلوك ، ومعياراً للنظر والعمل . فهو نص نشأ تاريخيا نتيجة لصراع اجتماعى وسياسى . النص الصحيح منه هو الفريق الغالب والنصّ الخاطىء فيه هو نصُّ الفريق المغلوب . الأول نص الفرقة الناجية والثانى نص الفرق الضالة . الأول نص السلطة والثانى نص الخوارج . وتلك هى عملية الرد التكوينى .

٢ ــ إعادة بناء النص الشعبى عن طريق إعادة الاختيار بين بدائله طبقا لظروف العصر المتجددة وصراع القوى السياسية والاجتماعية ، الذى لم يحسم بعد فى عصرنا هذا ، ومما يسبب القلقلة وعدم الاستقرار خوف الحكام وضيق المحكومين . فالاختيارات القديمة ما زالت مترسِّبة فى الوعى القومى ، فى حين أن الظروف قد تغيرت وتتطلب احتياجات أخرى طواها النسيان . حملتها المعارضة القديمة زمنا ، وضاعت كتبها بضياعها ولم تصلنا إلا عبر التراث الغالب ، كأقوال مزعومة ومردودٍ عليها . وهذه هى القراءة الوظيفية .

٣ ــ إبداع نص جديد بناء على ظروف هذا العصر فى حالة عدم وجود بدائل قديمة أو عدم كفايتها . وهو نص يمثل إضافة هذا الجيل ثم يتحول إلى تراث ، ويصبح بانقضاء العصر تراثا حديثا وبانقضاء الزمان تراثا قديما . فالتراث القديم متجدد عبر الزمان . كل إبداع جديد فيه يتحول بمرور الزمن إلى تراث قديم . وهذا هو الإبداع الذاتى بناءً على التنظير المباشر للواقع .

وبالنسبة إلى التراث الغربى ، يمكن أن تكون محاور الإبداع على النحو الآتى :

١ ــ رد النص الغربى إلى حدوده الطبيعية لإثبات تاريخيته وبأنه ليس نَصًّا لكل الحضارات ولكل الشعوب ، بل نتاج ثقافى خاص نشأ فى ظروف بيئية صرفة ، ونظرا لعلاقة المركز بالأطراف وأوربا بغيرها ، تحول إلى نصٍّ مركزىّ تنقله الأطراف ، وتعتبره نصا مُطلَقا بديلا عن نصها المطلق القديم ، فى محاولة انقلاب شعورى أو لاشعورى ، من أجل تحويل النقص إلى عظمة وهذا هو الرد التاريخى .

٢ ــ إعادة بناء النص طبقا للعقل الصريح أو الواقع المباشر ، حتى يمكن تقييمه والحكم عليه وإعادة كتابته على نحو أكثر موضوعية وحياداً بالنسبة إلى ظروف نشأته الذاتية والمتميزة . وبالتالى المساهمة فى إعادة كتابة النص الغربى من خارج الثقافة الغربية ، وهذا ما فعله « ابن رشد » قديما بالنسبة إلى النص الأرسطى ، ناقلاً النص البيئى الخاص إلى نص عقلانى عام ، ومخلِّصا النص الأول من شوائبه التاريخية ، إلى حوامل ثقافية أخرى أكثر إظهاراً لمضمون النص . وهذا هو النقل الحضارى .

٣ ـ تحويل النص إلى موضوع علم مستقل لاكتشاف بنيته التى تعبر عن العقلية التى أنتجته . يصبح النص هنا موضوعاً للدراسة كحضارة مغايرة حتى يقرأ الآخر ذاته فى مرآة الآخرين . ويكشف نفسه موضوعاً ، بعد أن قام بدور الذات فى نهضته الحديثة ، ومنذ (الكوجيتو الديكارتى) . ويساعدنا ذلك أيضا على الخروج من حالة كوننا نصا مدروسا كما هو الحال فى الاستشراق ، إلى أن نكون ذواتا دارسين ، فنتبادل الادوار ، كان الغرب ذاتا دراسةً ونحن موضوع دراسة فى الاستشراق ونحن الآن ذواتٌ دارسة والغرب موضوع للدراسة ، وهذا هو علم الاستغراب .

وبالنسبة إلى الواقع المباشر يمكن أن تكون محاور الابداع فيه على النحو الآتى :

١ ـ رصده رصداً إحصائيا لمعرفة تكوينه الكمى . وهو نوع من البحث فى العلل المؤثرة فى مساره بالنسبة لتوزيع الدخل القومى ، والإنتاج الزراعى والصناعى ، وميزان المدفوعات . والادخار الوطنى ، ومقدار الثروات الطبيعية والبشرية ونسبة الأمية ، ومستوى التعليم والصحة والخدمات العامة أى كل ما يتعلق بالمنافع العامة . وهذا هو التحليل الكمى .

٢ ـ معرفة النصوص التراثية المترسبة فيه واتجاهاتها المؤثرة وإلى أى حد تصب فى توجهات المجتمع تدعيما للأمر الواقع أو دفعا له نحو التغير الاجتماعى . فالنصوص التراثية جزء من تكوينه وهى أعمق جذوراً فى التاريخ وأعظم تأثيرا فى الأغلبية فى حين أن النصوص الغربية طارئة عليه ، أحدث فى التاريخ ، ولا تؤثر إلا فى الأقلية وهذا هو التحليل الكيفى .

٣ ـ تحديد الفاعليات الاجتماعية القادرة على إحداث التغير الاجتماعى عن طريق التوحيد بين اتجاهات الواقع واتجاهات النص ، تثويراً للثقافة وتجنيداً للجماهير ، جمعا بين النظر والعمل ، بين الثقافة الوطنية وعمل الجماهير ، بين الايديولوجية الثورية والحزب الثورى . وهذا هو التغيير الثورى .

وبالإضافة إلى التفاعل بين الجبهات الثلاث ، وردُ الجبهتين النصِّيتين إلى الواقع الأصلى ، واقع التراث القديم وواقع التراث الغربى ، ثم إلى الواقع الحالى لإعادة تكوينهما وتوظيفهما ، يمكن للابداع أن يتم أيضا بالتفاعل المباشر بين هاتين الجبهتين النصِّيَّتين مباشرة . فالنص مسار حضارى . والتفاعل بين النصين هو تفاعل بين مسارين حضاريين المسار الحضارى للأنا والمسار الحضارى للآخر ، على النحو التالى :

١ ـ رصد المسار التاريخى المتداخل للحضارتين ، حضارة الأنا وحضارة الآخر ، وبيان كيف تبادلتا الصعود والهبوط ـ إذا كانت حضارة الأنا فى صعود (القرون الهجرية السبعة الأولى) كانت حضارة الآخر فى سكون (القرون الميلادية السبعة الثانية من القرن الثامن حتى القرن الرابع عشر) . وإذا كانت حضارة الأنا فى سكون (القرون الهجرية السبعة التالية من القرن الثامن حتى القرن الرابع عشر) كانت حضارة الآخر فى صعود (القرون الميلادية السبعة التالية ، من القرن الخامس عشر حتى القرن الواحد والعشرين) . مرة يكون الأنا معلما والآخر متعلما ، ومرة يكون الأنا متعلما والآخر معلما .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـــ معرفة فقد الأنا لمسار الوحي في القرون الميلادية السبعـة الأولى بالنسبـة للمسيحية ، ولمسـار الوحي في القرون السابقة على الميلاد التي قد تصل إلى أربعين قرنا قبل الميلاد منذ شريعـة « نوح » ، أو عشـرين قرنـا قبل الميلاد منذ صحف « إبراهيم » ، أو ثلاثة عشر قرنا قبل الميلاد منذ شـريعة « مـوسى » ، أو القرون العشر قبـل الميلاد منذ تدوين التوراه إبّان الأمر البـابلي . ويشمـل مسار الوحي الصحّـة التاريخيـة للنصوص ، وسـلامة العقائد وأخلاقية سلوك الناس حكاماً ومحكومين .

٣ ـــ المصادر الإسلامية لنشأة الحضارة الغربية من خلال عصر الترجمة ونشأة الاتجاهات العقلانية والعلمية والإنسانية في الفكر الغربي قبل العصور الحديثة . وهي المرحلة التاريخية التي كانت فيها حضارة الأنا تقوم بدور المعلم ، وحضارة الآخر بدور المتعلم .

٤ ـــ كيفيـة محـاولـة الـوعي الأوربي في العصـور الحديثة ، وبالجهد البشرى الخالص ، الوصول إلى مثل عامة تدور حول اتفـاق الوحي والعقـل والطبيعة . وهـو النموذج الذي وضعته الحضارة الإسلامية من قبل . وقد تجلى هذا النموذج في فلسفة التنوير التي تـوصل إليهـا الوعي الأوربي في القرن الثـامن عشر ، العقل والطبيعـة والحرية والإنسان والمساواة والتقـدم ، مبادىء الثـورة الفرنسية ، لحاقا بالأصول الخمسة عند المعتزلة مبادىء التوحيد والعدل .

٥ ـــ الترجمات الثانية في العصر الحـديث من الغرب إلينا ، بعد أن كانت في العصر الأول منا إليه ، وكما كانت في العصر القديم (اليوناني) منه إلينـا ، واختيار فلسفـة التنوير والعلم الطبيعي والعلوم السياسية وتمثلنا لها منذ « الطهطاوي » ، واستمرار هـذه الترجمـات حتى الآن دون أن يبدأ الإبداع بعد النقل والتمثل ، وتحويل المرحلة كلها من النقل إلى الإبداع .

٦ ـــ تحديد مسـار مستقبل الأنـا والآخر في القـرن الـواحـد والعشـرين الأوربي والقـرن الخـامس عشر الإسلامي ، بعد أن بدأت الأزمة في القرن العشرين تتجلى في الوعي الأوربي : الصوريـة الفارغـة المادية الفجة ، فقدان الحياة ، انقلاب القيم ، النِّسْبية ، العدمية ، الموت في الروح .. الخ . كما بدأت مظاهر الأمل في حياة الأنا : حـركات التحـرر الوطني ، الاستقـلال ، نشـأة الـدول الحديثة ، الثورات الاجتماعية ، باندونج ، عدم الانحياز ، العـالم الثالث ... الـخ كيف يمكن تحويـل هذا الحـدث التاريخي المزدوج إلى فلسفة شاملة للتاريخ ؟

تلك خطوط عامة تحدد محاور الإبداع ، وشرطه الأول وهو الوعي بالموقف الحضاري ، فإن قيل : أين الشرق ؟ ولماذا الغرب وحده ؟ وهل الغرب واحد ؟ وأين الحضارة العالمية التي لا تفرق بين شرق وغرب ، بين أنا وآخر ؟ وهل هناك طريق واحـد للإبـداع ، قيل : إن الشـرق لا يمثل تحدِّيا بالنسبة لنا ولا يمثل جبهة في موقف حضاري . كان الشرق جبهة عند القدماء ، فارس والهند . وما زال عندنا ممثـلا في الهند والصـين واليابان في مـرحلـة التعـارف لا المواجهة . الغرب وحده هـو الذي يمثـل التحدى من خلال مظاهرة التغريب وازدواجية الثقافة . والحضارة العالمية ممكنة فقط في حالة تساوى الثقافات . أما في حالة ثقافة المركز في مواجهة ثقافات الأطـراف ، فإن العـلاقة تكون علاقة تحدٍّ ومواجهة . صحيح أنه لا يوجد طـريق واحد للإبداع ولكن هناك شروطاً ضرورية له . أولها الوعي الشامل بالموقف الحضاري للشعوب .

أحمد إبراهيم الفقيه

نفق تضيئه امرأة واحدة*

قلت لها ونحن نجلس فوق صخرة داخل البحر، انحسرت من حولها المياه :

ـــ سوف نفتقد هذا البحر .

ادرك وأنا أقول هذا الكلام أن البحر كان هو الصديق الذى جاء إلى غوثى فى مواجهة الصحراء ، التى تجثم قريباً من هنا ، كحيوان خرافى نفث أنفاسه اللاهبة . ولكن البحر متحرك والصحراء ثابتة ، والصيف لن يستطيع أن يبقى أبعد من دورته الطبيعية ، فماذا بإمكانى أن أفعل بعد أن يموت الصيف ويختفى البحر . لا أحد يملأ الفراغ الذى سيتركانه سوى سناء . سألتصق منذ الآن بها . الامس شفافية جسمها . اتكىء برأسى على مخمل زندها . امد ذراعى وأحتوى خصرها . مستمداً من حضورها الساطع سناءً يذيب خوفى ويحمينى من غيلان الصحراء . الصخرة التى نجلس فوقها مليئة بالشقوق ، والشقوق مليئة بماء يتجدد ويصنع قرقرة تجرح الصمت . وأنا أدير ظهرى إلى الشاطىء واستقبل المدى . لا اريد أن أرى سوى البحر وسناء التى اتكأت بجوارى تسكب جسمها فوق الماء والحجر . والبحر لوح من الزجاج الأزرق ، أملس ومصقول يعكس صفاء السماء ووهج الشمس . عشقى لهذه المرأة لا حد له . فمن أى الشقوق تتسرب هذه الكآبة ، ولماذا تمتلىء أغانى الحب بالتوجع والأنين والشكوى ، ولماذا تبدو نهاية الصيف نذيراً بالفاجعة ، ولماذا ينطوى البحر على أسرار لا يفصح عنها إلا للغرقى ؟

فوق النتوء الأسود الذى يحاصره الماء ، نجلس متلاصقين . وسفينة فى مكان ما تضرب بوقها وتطلق عويلا يمزق الفضاء يفزعنى العويل فأزداد التصاقاً بسناء وأمد يدى لكى أعانقها . ولكن رجلا يخرج فجأة من تحت الماء ، وينظر نحونا بعينين جاحظتين . اتراجع عن عناقها وأنا أتأمل منظر عينيه المفتوحتين بهذا الاتساع الغريب ،

---

* فصل من رواية بهذا العنوان تصدر قريباً عن دار رياض الريس بلندن

فأكتشف أن فى عنقه حبلا لا مرئيا يشنقونه به . تواصل السفينة بكاءها ، وتعود سناء إلى السباحة ، ويختفى الرجل المشنوق تحت الماء ، وأبقى أنا فوق الصخرة الناتئة أحترق بوهج الشمس . أغطس فى الماء قليلا لأبلل جسمى ثم أعود إلى صخرتى احتمى بها ، رافضا أن أذهب إلى الشاطىء ، وكأن خطراً ينتظرنى هناك . بقيت جالسا أتابع سناء وهى تضرب الماء بذراعيها وتدفعه بقدميها وتحرك رأسها شمالا ويمينا وكأنها ترقص وسط الماء . تصنع رذاذاً مضيئا حولها وتمضى ، بهجة تتلألأ فوق مفارش من القطيفة الزرقاء . ولكى لا أحسد البحر الذى أسلمت له جسمها يعانقه وينفذ إلى كل مناطقه ، تصورت أننى صرت ماء يتحد بالماء ويذوب فيه ، غمرتنى أمواج النشوة وأنا أحس بأننى احتويها وأحيط بها وأتدافع لألثم كل جزء من جسمها . أدخل فمها وأحرق شفتيها وأغسل شعرها . إنها امرأة شهية إلى حد الألم جميلة إلى حد البكاء وهذه الرعشة التى تهزنى ، ليست شبقاً ، وليست جنسا ، وإنما ثمالة وانصهار . اتحاد مع فيض النور المنبثق من جذور الماء أحسست بسحر اللحظة ، يصنع خدراً ناعما لذيذاً يسرى مع الدم فى عروقى ، فتساءلت كيف أستطيع وسط هذا المهرجان من الفتنة واللذة أن اكتئب . إننى إنسان يدمن إيذاء الذات . يترك لحظات السعادة تهرب منه ، دون أن يستمتع بها . يسهو عنها فلا يدركها وعيه إلا بعد أن يفوت أوانها ليستحضرها بحسرة فيما بعد ، نادما لأنه لم يعرف قيمتها ولم يرجمالها . ولا أدرى إذا كان هذا الخدر اللذيذ قد تمكن منى إلى حد الاغفاء . فقد رأيت شيخا له هيئة الشيخ الصادق بلحيته البيضاء كزبد البحر ، ينبثق من مكان ما فى الأفق ، يحمل عصا يضرب بها سطح البحر ، ويمشى بخطى سريعة فوق الماء . وقف حيث تسبح سناء ، يلامس زندها بعصاه ، فتنهض واقفة وتمشى معه فوق بساط البحر . رأيته يضع يده فى يدها ، ويمضى بها ، حتى يغيبان خلف الأفق . أخذ الشيخ ابنته يعيدها إلى عالمها الأسطورى ، وأنا أتقلب فزعا فوق سرير من مسامير الصخور السوداء . نهضت واقفا ورأتنى سناء أفتش عنها بنظراتى فلوحت لى بيدها واتجهت صوب الشاطىء . قلت لها ونحن نخرج من لباس البحر وندخل لباس أهل الأرض :

— رأيتك منذ قليل تمشين فوق الماء وتعودين امرأة تنتمى إلى الأحلام والأساطير ، فقولى لى بالله عليك ، من أنت ؟

— إن لك خيالا مدهشا .

لا أدرى إن كان لما رأيته دلالة ما ، ولكننى مازلت وبرغم هذا الصفاء الذى بيننا خائفا من أن أفقدها ، مدركا أن هذا الخوف ، مولود شيطانى ، ليس له أب ولا أم ، ولا يملك لمجيئه دافعا أو تبريرا . ولذلك فهو يفزعنى . وأقول محذرا نفسى ، بأننى لن أفقد سناء ، إلا بسبب خوفى من أن أفقدها . ومع اقتراب نهاية الصيف ازدادت حساسيتى نحوها ونحو العلاقة التى بينى وبينها . لم أعد أرى نفسى إلا ذلك الراقص الذى يحمل فوق رأسه جراراً لا تحصى ، ويمضى ناشراً ذراعيه فى الهواء . مشدود الأعصاب ، محتبس الأنفاس ، يحسب لكل حركة حسابها لكى يحفظ توازنه . وصرت كلما رأيت زميلا فى الجامعة يأتى لتحيتها ، أو الحديث معها ، اتوجس شراً ، واخشى أن يكون شريكا فى مؤامرة يريد إبعادها عنى . كنت أغضب ، ولأننى أحمل وعى راقص الجرار ، كنت أضبط أعصابى ، بمثل ما يفعل الراقص

عندما يضيفون جرة أخرى إلى الجرار التى يحملها . وأعود ليلا إلى غرفتى لأعنف نفسى ، لأننى بطريقة لا أعيها ، ولا أفهم دوافعها ، ولا أستطيع لها رداً ، أقضى نهارى أحفر هوة أعرف أن لا أحد غيرى سيسقط فيها .

صرت عصبياً ، فقد بدأت الزوابع التى تهب باستمرار تنبىء يقيناً ، بأن الصيف يلفظ آخر أنفاسه . بدأ سكان القرية يغادرونها . وجاء عامل من عمالها ، يوقظنى من نومى ، يحمل بطاقة تركها لى أنور جلال ، تقول بأنه سوف يغادر القرية بعد أسبوع ويدعونى لحضور هذه السهرات الأخيرة . فصل يموت ، وفصل آخر يولد . وسوف أحتاج لعقلى كاملا ، أواجه به هذه اللحظة القاسية التى يشتبك فيها موت الفصول وميلادها . هذه الريح التى تعارك الأبواب والشبابيك ، وهذه الأمواج التى تصفع الصخور ، وهذا الصباح الخريفى الذى يلوث الطرقات بأوراق الأشجار الساقطة ، وهذه القرية الخاوية التى سحب عنها الصيف رداءه البراق ، وأبقاها عارية من زينتها . كل هذه المشاهد الموحشة لن تأخذ منى سناء سأذهب الآن إليها . سأبقى بجوارها ، أشبك ذراعى بذراعها ، وأستمد من سنائها شجاعة تعيننى على عبور قنطرة الفصول . لم يكن ممكناً بعد الآن أن نمضى مع روتيننا القديم . صار علينا أن نتلمس طريقنا نحو التوافق مع إيقاع الفصل الجديد ، ونخترع زمنا يخصنا ، نواجه به خواء الخريف ودورته الزمنية المعادية للأشجار والأزهار والطيور . ليس هناك غير البيت مكانا لقضاء أوقات الفراغ ، خاصة فى هذا الجو الذى ينذر بالعواصف الترابية ، تناولنا طعام الغداء . شربنا القهوة واستمعنا إلى أخيها يعزف على الكمان لحنا مدرسيا وطالعنا الصحف التى اشتريناها هذا الصباح . ولكن كل ذلك لم يستغرق سوى ساعة واحدة . وجدت نفسى فجأة أقف وأستأذن فى الذهاب . كانت الأم قد أحضرت مشروباً باردا وجلست تعتذر عن ضربات المطارق التى تتناهى إلينا من الطابق الأعلى ، فالجيران يصلحون شقتهم ، وسينتهى الإزعاج بانتهاء هذا اليوم . وقفت قبل أن تنتهى من كلامها أستعد للانصراف . فعلت ذلك بطريقة عصبية جعلت سناء تسألنى عما يضايقنى . انتبهت إلى أننى أدير سلسلة مفاتيح السيارة بين أصابعى فى تشنج ظاهر . أوقفت دورة المفاتيح وقلت بأننى يجب أن أذهب الآن ، لكى أتصل بالسماسرة الذين وعدونى بالبحث عن شقة . جلست أمام مقود السيارة ، ودوى المطارق يملأ رأسى ، والريح تكتح ترابها كأنها أرملة تنوح على زوجها الميت . لم أذهب إلى مركز المدينة أبحث عن السماسرة ، وإنما أقفلت عائداً إلى الشاطىء . أخذت كتابا وجلست وحيدا فى مقهى القرية .

لأول مرة ، منذ أن عرفت سناء ، أترك صحبتها وأرفض دعوتها للبقاء ، وأرحل عنها لكى أنفرد بنفسى ، هاربا من جلسة البيت ، ودوى المطارق ، وعزف الصبى ، وحديث الأم عن غلاء أسعار الخضار فى فصل الخريف . انقطعت الحبال التى تصلنى بمثل هذه الأجواء العائلية بطقوسها وروتينها ، فلم أعد قادراً على التآلف معها . شىء محزن أن أشعر بالضجر وأنا أجلس قريباً من سناء ، معلقا بصرى بأهدابها ، محاطاً ببهاء صوتها وابتسامتها ودوائر ضوئها وعطرها ، ولكن ماذا أفعل وأنا لا أريد أن أرى سناء إلا كائنا استثنائيا ، لا تنتمى مثل النساء الأخريات إلى عائلة وأم وأخ وجيران يضربون السقف بمطارقهم ، وإنما تنتمى إلى شساعة البحر ونداء الفجر وغناء النجوم ، وإلى كل شىء مبهر وجميل له بهاء وجهها وضياء عينيها . لم يكن البحث عن الشقة إلا عذراً استخدمته دون أن أعنيه ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأننى ما أن غادرت البيت حتى وجدت نفسى أضيق بفكرة الذهاب إلى السماسرة والاستماع إلى أكاذيبهم ، وجئت مباشرة إلى هذا المكان الذى لا يأتون إليه . كان المقهى خالياً . ليس به زبون واحد . حتى العامل لم يكن موجوداً وعندما أظلمت الدنيا وانهمر المطر بشكل فجائى ، بدا لى وكأن ذلك يحدث بإشارة منى . إنها أول أمطار الخريف ، جاءت تعزف نشيدها الجنائزى ، رثاء للصيف الذى مات . هطل المطر قويا ، وجاء مدفوعا بقوة الريح يضرب الزجاج ويحجب الرؤية . ولم أستغرب عندما رأيت رجلا يقف وسط المطر ، لا يفصل بينى وبينه إلا الزجاج ، يسيل الماء فوق وجهه وشعره وهو ينظر نحوى ضاحكا . إنه يحمل ملامحى ، ويستعير لون ضحكتى ، إلا أنه يضحك الآن بشكل أهوج ، جنونى . كدت أرميه بالكتاب الذى معى ، عارفا أننى لا أرمى إلا نفسى ، ولا أرى صورتى فوق الزجاج الذى تضربه الأمطار . ليتنى أستطيع أن أبادله الحديث ، وأصل إلى اتفاق معه ، بحيث يأخذ أى شىء آخر يريده ويترك لى سناء ، فلا يتدخل لافساد حياتى معها . كان صوت المطر قويا ، وكان الزجاج حاجزا يفصل بينى وبينه . ظل هو سادراً فى ضحكته ، وأنا غارق فى كآبتى . نادم لأننى استبدلت صحبة سناء بصحبة هذا الرجل المشوه الذى يسكننى ، وما أن يهطل المطر حتى ينسل من جسدى ويقف شامتاً بتعاستى . ما فعلته اليوم مع سناء كان شيئا ذميما . ألم يكن ممكنا أن استخدم أسلوبا أكثر لياقة ، وأقل تشنجا عندما خرجت . هل كان سيكلفنى جهداً كبيراً لو حاولت التآلف مع أسرتها وبقيت معهم ، أو اقترحت تغيير المكان والانتقال إلى مكان آخر . كل ذلك كان ممكناً ، فلماذا أترك الطرق الآمنة ، ولا أسلك إلا أكثرها عنتا ، وعذاباً لى ولمن معى . ترى ماذا قالت الأم وأنا أقاطع كلامهم وأمضى هاربا ، وماذا كان رأى سناء وهى ترانى أتصرف بهذه الحماقة . هل يكفى أن أقول لنفسى بأننى لن أعود لمثل هذا السلوك فيتحقق قولى . إننى لا أعرف . فالشخص الآخر الذى يتنفس تحت جلدى لا أمان له . ولكننى سأحاول .

توقف المطر عن الهطول ، بينما ظلت امرأة الريح تندب أهلها الموتى . رأيت الصخرة البركانية الكبيرة ملقاة على الشاطىء يرقص فوقها الموج ، فتساءلت بينى وبين نفسى :

ـــ متى كانت آخر مرة ضرب فيها الزلزال هذه المدينة .

رجعت مساء اليوم التالى إلى غرفتى وأنا أكثر رضا عن نفسى . أمضيت يوماً جميلا مع سناء . رجعت بها من الجامعة إلى البيت لأجد أنها أعدت لنا هذه المرة لعبة جديدة لتمضية الوقت . أستعارت شريطا يحتوى فيلما قديما لمحمد عبد الوهاب وقامت بعرضه على جهاز الفيديو . جاء الفيلم نسمة رخية ، تحمل عبير أزمنة أكثر صفاء وعذوبة .

ـــ ما أحلاها عيشة الفلاح .

كانت أزمنة تعرف كيف تحتفى بالأوهام الجميلة . استقبلت الغناء والأحداث التى ترويها قصة الفيلم ، بنفسية تعشق الحنين إلى الماضى ، واستحضار عوالمه الذائبة فى سيولة الزمن . لم يكن يعنينى أن أفتش عن الظروف التى كان يعيشها الفلاح فى تلك الحقبة ، فقد بدأ الفيلم ببساتينه وفلاحيه وحقوله ونواعيره وسواقيه منسجماً مع منطق الأغنية . تعاونت الصناعة اليابانية الحديثة ، وبساطة الأفلام العربية القديمة ، فى إضفاء جو على جلستنا كان مفقوداً فى اليوم السابق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتاح لنا الفيلم فرصة أن نتحاور حول تبدل الأزمنة وما تحدثه من تحول في القيم والمفاهيم ، وصولاً إلى حياتنا العصرية وما طرأ عليها من تعقيد . وفي حين كنت أميل إلى تمجيد الماضي ، وإضفاء طابع رومانسي على أحداثه ورموزه وسلوكياته ، كان حديث سناء هجاء للماضي ، وانحيازاً للتقدم الذي حققه الانسان في العقود الأخيرة . تألقت وهي تدافع عن أطروحتها . جلست متوثبة على حافة كرسيها . تكلمت بيديها وملامح وجهها وأهداب عينيها وارتعاشة قرطين بأذنيها ورفيف خصلة شعر فوق جبينها . أسرفت في استعمال صيغة استفهامية في أعقاب كل جملة تقولها ، لأجد نفسي متورطا بالموافقة كلما سمعتها تقول « أليس كذلك » ؟ ، ولكنني مدفوعاً بمتعة الاختلاف معها سرعان ما أعود لمشاكستها ومحاولة الرد على أقوالها . وفي حين كنت استعمل لغة عاطفية وجدانية لا تهتم بالبحث عن البراهين ، كانت هي تستخدم لغة علمية ، مليئة بالاستشهادات التي تأتي بها من مجال تخصصها ، عما وصل إليه معدل عمر الإنسان ، وما حققه الطب من معجزات وما عرفته الجراحة من تطور يشبه السحر ، ولكنه سحر العلم وليس سحر الخرافات . وتشير بإصبعها إلى ما تحتويه الغرفة من أجهزة حديثة ، لا نتصور أن الحياة يمكن أن تمضي بدونها ، في حين أن الأجيال التي سبقتنا لم تكن تحلم حتى بإمكانية وجودها ، وما هذا كله سوى البداية ، لأن الأيام القادمات ستكون أكثر إبهاراً وإعجازاً . بحماس دافعت سناء عن عالم اليوم ، وأعلنت انتماءها للغد الأبهى الذي سوف يأتي . وكان أكثر ما أسعدني هو هذا الاختلاف الذي نشأ بيننا . لم أستطع إلا التسليم بمنطقها ، ولكنني أردت أن أحتفظ بهذه الاثارة التي يصنعها تباين الآراء ، فقلت مبديا تحفظا أخيراً :

— اعذريني إن كنت لا استطيع أن اثق بالمستقبل كل هذه الثقة ، لأنه في مكان ما من هذا المستقبل ، في مكان ما منه ، يكمن لنا الموت .

كانت جملة كئيبة . لكنها لم تطفيء حرارة الانفعال الذي يتدفق ساخناً في صدري . أنعشتني هذه المناقشة التي أعادت إلى علاقتنا تلقائيتها وحررت نفوسنا من مشاعر الخوف والحرج . إن العطب الذي رأيته يتسلل إلى علاقتنا لم يكن إلا وهما . والطائر الذي يحوم في سمائنا نورساً جميلا ظننته غرابا . وهذا الخوف من أن افقد سناء لم يكن إلا وسواسا أشفاني منه صفاء هذه الجلسة . وحامل الجرار عليه أن يعود إلى الرقص متحرراً من حمله الثقيل ، ليقفز في الهواء ، ويرتمي وسط الماء ، ويرقص على أنغام عازف أسباني فوق الرمال ، فقد صار آمناً من كل خوف . وهذا الطقس البديع الذي استعار أنسام ربيع مازال جنينا ينتظر الولادة بعد ستة أشهر ، ليس إلا انعكاسا لصفاء الروح وبهجتها . كنت سعيداً سعادة تضيق بها الأسقف والجدران ، والأماكن المغلقة . غادرت غرفتي وخرجت أتجول ليلاً عبر طرقات القرية وحدائقها . أتأمل التماعات الأضواء البعيدة فوق مياه الطرف القصي من الشاطيء ، وأرقب العتمة الزاهية التي تغطي سطح البحر وأستقبل أنسامه المحملة بشذى الأبد . يشملني إحساس بالزهو وحب لهذا الكون الفسيح ، العامر بجمال يكشف لي الآن أسراره ، ويسمعني أغانيه ، ويمنحني مفاتيحه . لأكن ذرة ضئيلة من ذرات هذا الكون ، فأنا فخور بانتمائي إليه وقدرتي على الانسجام مع إيقاعه وموسيقاه . كانت سناء قد خرجت تودعني أمام البيت ، رأيت المكان خاليا من الناس فطبعت على فمها قبلة سريعة وذهبت . طعم تلك القبلة مازال لا صقا بشفتي ، وتأثيرها

ما زال يشملنى بسلامه المضىء . وحدائق القرية من حولى تضوع برائحة المطر الذى سقاها بالأمس . مررت قريبا من شقة أنور جلال ، وتناهى إلى سمعى صوت العزف على العود ، فطربت له . بدا لى وأنا أسمعه من بعيد مختلطا برائحة الأشجار ويود البحر ، أكثر متعة وشفافية مما لو كنت أجلس بمحاذاته . وقفت أنصت إليه دون أن تراودنى أدنى رغبة فى الانضمام إلى السهرة . كنت مملوءاً بسعادتى الخاصة . مترافقا مع حفيف أنفاس البحر ، وعبير الأرض ، والموسيقى التى تعزفها أشجار الليل ، وفضة الزبد الذى يصنعه الموج ، مأخوذاً بضوء نجمة بعيدة تتألق فى وحدتها على حافة الأفق . اعتبرتها عاشقة مثلى ، فأنشأت معها تواصلا حميما . منتشيا بهذه اللحظة المبهجة ، التى تأتى وكأنها مقطوعة الصله بما مضى أو بما سوف يأتى . لحظة تكتفى بذاتها ، وتزهو بامتلائها ، حتى تهيأ لى وكأن هذه اللحظة على عكس مثيلاتها من اللحظات الأخرى ، لن تموت وتتلاشى فى الفضاء اللانهائى ، لأنها بمثل ما كافأتنى بهذه النشوة ، فسأكافئها بأن أحملها دائما معى .

قالت سناء ونحن نجلس فى صالون بيتها :

ـــ إنك جالس ولكن قدمك تمشى . فإلى أين وصلت ؟

انتبهت إلى أننى فعلا أضرب بقدمى الأرض وكأننى أمشى . لابد أنها وسيلة أعالج بها القلق . إحساس خادع بالمشى ، وتعبير عن رغبة لا واعية بمغادرة المكان . هذا ما انتبهت إليه سناء قبل انتباهى إليه وأدركت بشفافيتها ، وسر التواصل الذى بيننا ما أردت أن أقوله قبل أن أقوله ، عندما اقترحت أن نترك البيت ونتجول قليلا بالسيارة .

لماذا يأتى من حيث لا أدرى هذا القلق المجانى الذى لا دافع ولا سبب لا نبثاقه . بجوارى تجلس المرأة التى وعدتنى بها الملائكة أثناء الحلم ، ومن حولى هذه الحفاوة التى تقابلنى بها الأم وكأننى ابن غائب عاد إليها فى أزمنة الحرب ، وأمامى فناجين القهوة ، وصحون الجاتوه ، وقريبا منى لعبة مسلية جاءت من اليابان تعرض الأفلام وتطرد الملل . فلماذا ، وسط هذه الضيافة الكريمة الحنونة ، يسوقنى الفضول إلى البحث عن مكان آخر ، أعرف أنه لا وجود له ، وأنه لا مكان فى هذه المدينة افضل من هذه الجلسة الدافئة ، الآمنة ، المحصنة بعزلتها عن بذاءة العالم الخارجى . أخذنا السيارة ، وذهبنا نطوف بها شوارع طرابلس ، بحثا عن لحظة اندماج معها ، ورغبة فى تجديد الوشائج التى تربطنا بها وكأننا نريد أن نختبر حكمة هذه الأقدار التى اختارتها لنا واختارتنا لها . ولكنها ظلت وبرغم صلة الدم التى تربطنا بها ، تمنحنا وجهاً مقفلا لا يعد بأية مسرة . مغلقة بأزمتها . لم تعد قرية ولم تصبح مدينة بعد . لا هى شرقية ولا غربية . لا تنتمى إلى الماضى ولا تنتمى إلى العصر . معلقة بين البحر والصحراء . وبين زمن مضى وزمن لا يأتى ، تعيش مأزقها التاريخى ، منذ أن تخلت عن طبيعتها القروية وفشلت فى اكتساب طبيعة جديدة . انتهى الزمن القديم بأفراحه البدوية ، وحلقاته الشعبية التى تعقد فى الأسواق وموالد الأولياء ، وحفلات ختانه وأعراسه ، وبيوته المتداخلة المندمجة فى بعضها البعض ، وقد اكتظت بسكانهاالذين يصنعون لكل مناسبة عيداً . وباغتها زمن جديد لم تكن مهيأة له ، أو راغبة فى أساليب حياته العصرية ، فرفضت الانتماء إليه ، وظلت معلقة بين ماضيها وحاضرها ، لا تجد شيئاً تنتمى له أو ينتمى إليها ، تنظر بريبة وخوف إلى العالم الذى يحيط بها . أخذت من العصر الجديد ، شبكات الطرق الاسفلتية التى تحرقها الشمس ، وصناديق العمارات التى يسعفها الريح وتتكدس حولها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأتربة ،! ويسكنها بشر خرجوا من خباء القبيلة ولا يعرفون التعامل مع جيرانهم الذين جاءوا من قبيلة أخرى إلا بمنطق النظرات المذعورة التي تطل من وجه إنسان مشنوق . ثم ركام هائل من الحديد الذي يقذف به البحر على شواطئنا كل يوم ، في شكل سيارات ومصاعد ومطابخ ومدافع وأسياخ تصنع منها منصات الخطابة .

وما عدا ذلك فقد ظل هذا الجديد شيئاً لا تقوى على الاقتراب منه ، حتى لو أدركنا أن بعضه ضروري لاستكمال شكلها الحضاري ، فإن قلبها البدوي يرتعب عندما يأتي ذكر الأندية والمسارح والملاهي والحانات والمكتبات وقاعات الرقص ومدن الألعاب ومراجيح الأطفال ودكاكين الورود وجمعيات الرفق بالأطفال والأشجار والطيور ومستشفيات القطط والكلاب ، كبديل لزهدها البدوي وأفراحها القروية القديمة التي انقرضت يوم أن خرج أهلها يحرقون الأشجار ويستبدلونها بأعمدة الاسمنت ، ثم قاموا بمسيرة جماعية لنحر جمالهم واستبدالها بحشرات حديدية يركبها الواحد منهم وكأنه نبي تخلف عن عصره وجاء يركب براقه كي يلحق بهذا العصر . أصطحب معي سناء في السيارة وأطوف بها الشوارع في دورة عبثية . أخرج من شارع ثم أجد نفسي أعود إليه باحثاً عن مكان يمتص هذا الفراغ ، ويقدم لرجل وامرأة لحظة ترويح قصيرة ، دون أن أهتدي إلى مكان واحد يمكن أن أذهب إليه برفقة سناء . المطاعم ليس وقتها ، والمقاهي اكتفت بمجتمعاتها الرجالية ، ودار السينما الوحيدة التي يذهب إليها النساء والرجال تعرض فيلما هنديا بترجمته الركيكة وقصته المتكررة المليئة بالفواجع والدموع . أنفخ بوق السيارة قرفاً ، وتذمراً من حركة السير وبطئها ، وإشارات المرور التي تتاكفني وتضيء عينها الحمراء كلما اقتربت منها . أمد عنقي خارج النافذة أشتم سائقاً جاء من شارع جانبي ومرق بسرعة من أمامي ، فأدوس على فرامل السيارة بشكل فجائي يرعب سناء ويضرب رأسها بالزجاج . تضع يدها على جبينها تتحسس أثر الضربة ثم تضحك في لامبالاة . أنتبه إلى أنني استعملت عبارة بذيئة لم يسبق أن قلت مثلها في حضور سناء . اعتذر لها ملقيا اللوم على هؤلاء الرجال الذين صارت السيارات وسيلتهم الوحيدة للتنفيس عن لحظات الغضب والتوتر والكبت الجنسي والقهر الاجتماعي والاختبارات المفروضة وقبح الحياة في مدينة خاوية مثل صدفة حيوان بحري ميت ، ملقاة فوق رؤوسهم على شاطيء البحر .

تقول سناء وهي تغطي بضحكتها حرج الموقف :

ــ يجب أن تكتب أطروحة حول هذا الموضوع .

ــ لن أكتب شيئا يساعدهم . دعيهم في هذا البؤس فهو يليق بهم .

ــ ولكنك تقود السيارة بطريقة عصبية مثلهم .

ألا يقولون ، من عاشر قوماً صار منهم . فما بالك وأنا فعلاً منهم .

ـ يا خيبة المسعى . كنت أظن أنني التقيت برجل استثنائي .

قادرة هي على استحضار الدعابة التي تذيب التوتر . انني لست رجلاً استثنائياً فلماذا إذن هذا الاعتذار عن إبداء . كلمة جنسية أمام امرأة ستكون بعد أيام زوجتي . لم أقل شيئا أدرت رأسي أنظر إليها . باسماً . وجدت أن وجهها الذي صار أكثر توردا بسبب ارتطامه بالزجاج .

يضيء الآن بنداءات عذبة ، ورأيت فمها بانفراجة الدهشة التى لم تفارقه بعد شهيا ، لذيذاً ، يشعل قناديل فتنته فى صدرى . انعطفت بالسيارة إلى الطريق الساحلى . وأوقفتها فى ركن من أركانه ، أطلب لحظة استلقط فيها أنفاسى . اخترت الوقوف بجوار تمثال الغزالة ، أستعيد بالنظر إليه دهشتى القديمة عندما رأيته لأول مرة . تغيرت معالم المدينة ، وتبدلت العهود ، وبقى هذا التمثال ، فى مكانه ، محاطاً بست نخلات رافقته منذ بداية وجوده ،! تدور حوله الأزمنة والسيارات ، وتمر بجواره مواكب الحكام الذين يأتون ويذهبون ، وهو ثابت ثبات حقائق الحياة ، يفيض بهاء وسحراً ويحكى قصة تتصل بحميمية الخلق وإبداع الحياة ، وتقبض على أكثر المعانى جوهرية فى الطبيعة البشرية . امرأة عارية ، تحف بها نوافير الماء وهى تمسك غزالة هاربة . قصيدة من الحجر . ورخام يغسله الماء ويقول كلاماً صامتاً ، يبدأ ولا ينتهى . وتكوينات تتفجر بمعان حسية متمثلة فى هذه المرأة التى أمسكت عنق الغزالة الشاردة بيد ، وأمسكت بيدها الأخرى جرة الماء ، فاستطال العنق ونفرت النهود وامتلأ التمثال بالدوائر الموحية . حوار مشحون بالدلالات بين هذه المرأة وهذه الغزالة وهذا الماء ، وسط حلقة من أشجار

نخيل ترفع رؤوسها الى السماء ، متواطئة مع سيدة الرغبة . مشهد يغرس جذوره فى الحلم ، وينتشر فى خلايا الجسد ، نابضاً بإيقاعاته السرية ، حيث يتحول الجنس إلى صلاة ، والغزالة الشاردة ذات الرشاقة والبهاء إلى رمز

للرغبة ، والمرأة التى جلست عارية فوق صحن الماء ، ونشرت ذراعيها ، ورفعت وجهها ونهديها ، ليست إلا رمزاً للأنثى الخالدة ، التى إليها تسافر القلوب العطشى ، الراغبة فى الارتواء من جرارها .

قالت سناء وهى ترانى أطيل النظر إلى التمثال :

ـ كأنك تشاهده لأول مرة . هل يقول لك شيئاً ؟

ـ إنه يقول أشياء كثيرة . وأنت ؟

لا أرى سوى غربة هذه المرأة وغزالتها ، وسط ميدان يمتلىء بضجيج الشاحنات ودخانها .

تذكرت أن هذا الميدان لم يكن ميداناً عندما كنت طفلاً ، كان جنينة ورد عامرة بالطيور وأحواض الماء . نظرت بأسى إلى التمثال . وإلى حدائق الطفولة الضائعة ، وانطلقت بنا السيارة ، عبر الطريق المحاذى للبحر ، حتى وصلنا قرية الشاطىء السياحى ، وقفت أمام بابها أسأل سناء ، فيما إذا كانت توافق على قضاء بعض الوقت بها . هزت كتفيها دون مبالاة . كان الجو فى تمام اعتداله . لم يكن برداً ولم يكن قيظاً . لم يكن ساكناً ولم يكن متحركاً . ولكن القرية السياحية ، لم تكن هى القرية التى عرفناها خلال الأشهر الماضية . اختفى البشر والضجيج ولم يبق سوى الصمت وضوء الشمس ،! يغطيان أبنيتها البيضاء . وموقف السيارات أضحى متاهة هائلة من الفراغ والأسمنت .

وحوض السباحة صار الآن حفرة زرقاء خالية من بهاء الماء ، شبكنا أيدينا ،! وسرنا عبر الممر الحجرى الذى يفصل بين أبنية القرية ورمال الشاطىء . إطلالة أخيرة على زمن يهرب من بين أصابعنا . وثمة قارب ملقى على رمال الشاطىء تغطية النوارس . تطير حوله فى الفضاء ،

أو تمضى طافية فوق الماء ، ثم تعود إليه مرفرفة ، ومصفقة بأجنحتها الرمادية البيضاء . لم أكن قد شاهدت نوارس بهذه الكثرة عندما كان الشاطىء يزدحم بالمصطافين . قلت لسناء :

– ما رأيك أن نأخذ هذا القارب ونسافر .

رحلت بعينيها إلى القوس الذى تصنعه السماء وهى تنحنى فوق البحر .

– إلى اين ؟

– لم يكن سندباد ، ليكون السندباد الذى يبهرنا لو انه سأل نفسه إلى أين سيسافر . سحر المغامرة يكمن فى أن ننسى هذا السؤال .

– على أيامه لم تكن هناك تأشيرات وجوازات سفر وبوابات حدود ودوريات حراسة تحمل البنادق .

– إن لك ذاكرة جديرة بامرأة عربية لا تفكر إلا بالحواجز والحراسات . ألا تنسين كل هذا وتعتبرينه جزءاً من المغامرة ؟

وضاحكة قالت :

– سآخذك هذه المرة وأقول هيا بنا .

سوف نسحب هذا القارب . نتكىء فوقه متعانقين . ندير المحرك ليرقص القارب فوق ثبج البحر ، ويشق بنا غلالات الماء متجهاً إلى الشاطىء الآخر . ترافقنا نوارس الحب ، وتغنى لنا جنيات البحر ، وترسل لنا جزيرة مجهولة لا تكشف نفسها إلا للعاشقين نداءها . تدعونا إلى عرس تقيمه لنا أشجارها . ولكن من اين يأتى هذا الوهن الذى يمنعنا من تحقيق الأمنيات العذاب ؟ لماذا تنهار العزائم ،! وتذوب الأحلام فى أبخرة البحر ، ونرحل دون رحيل . وعلى مدى البصر ،! كان البحر يتوهج بصفاء المرايا ،وكانت يدى التى تحتوى يدها ، مصدراً لعذوبة تسيل عبر انسجة الجسم وخلاياه ، وتتركز فى نقطة ما تحت أضلع الصدر . أدرت بصرى إلى حيث ادارت هى وجهها . فى مكان ما من ابنية القرية ثمة أناس ينقلون أمتعتهم .

– رحلوا جميعا ولم يبق إلا انت . سيطردونك قريباً دونما ريب .

– أضحى الحصول على الشقة احتمالاً قابلاً للتحقيق فى اية لحظة .

تركت أحلام السفر إلى الشاطىء الآخر ،! والأعراس التى تقيمها الجزر المجهولة للمحبين ، وعدت أجابه حقائق الواقع بطعمها اللاذع . شرحت لها كيف أننى توسلت بزميل يعرف زميلاً آخر يعرف قريباً لمسؤول الإسكان ، الذى وعد قريباً بأن يتدبر لى سكناً فى الأيام القريبة . لم أسمع منها تعليقاً وكأنها لا تثق بصدق هذه الوعود التى ينقلها رجل يعرف رجلاً ، يعرف رجلاً آخر ، يعرف مسؤول الإسكان . ولكننا لن ننتظر إذناً من أرباب الإسكان حتى نقيم العرس ، قلت لها فى خاطرى ، منذ ألف سنة مضت .

كانت هى مشغولة بتأمل الدوائر التى يصنعها نورس يلاحق نورساً آخر . لعلهما ذكر وأنثى يلعبان تلك اللعبة التى بها وحدها نصنع الحياة ونحمى انفسنا من الانقراض . كانت ترفع رأسها ، فتظهر التماعات الشمس فوق صفاء جيدها . جسد يرسل شرارته المحرقة .

بدأت أشعر بوهج الشمس يثقل رأسى ، فاقترحت عليها أن ننتقل إلى دارى ، نشرب القهوة ،! ونرتاح قليلاً من

المشى فى الشمس . وضعت السخان فوق النار ووقفت أراقبها وهى تعيد الأشياء المبعثرة إلى نظامها ، محاولاً دون جدوى أن اتحاشى النظر إلى انحناءات الجسد واستدراته ، وهى تتحرك لتلتقط قميصاً او منديلاً أو كتابا رميته بإهمال فوق المقاعد ، كى تعيده إلى مكانه ،! أو تمسح الغبار عن راقصة المعبد الهندى ، أو تأخذ إبريقاً تملأه ماء وتسقى به النبتة فى حوضها .

ـ لعلك لم تأت بى هنا إلا لهذا السبب .

وقفت أمضغ ريقى وأنظر إلى سمانتى ساقيها . ترسلان من خلف الجوارب الشفافة ، دوائر مغناطيسية تمزق أنسجة القلب ـ سيكون إهانة لجمالك لو جئت بك فقط لترتيب دارى . إهانة لن يغفرها لى الشاعر بندار الذى جاء يبارك عرسنا عندما استأنفنا لقاءنا بحديقة زيوس المفضلة . ولن تغفرها لى الربة ليبيا التى أرضعتك من حليب نهديها ، وقضت زمناً طويلاً تصب رحيق أزهار الليل فى شعرك ،! وتعصر نبيذ الفجر فى شفتيك ونهديك ، وتصنع من فضة الندى ورغوة الصبح صفاء جيدك ونعومة أصابعك ، وتسكب حرقة الأغانى التى تنشدها الحقول فى جسدك . تمنحك كل ما لديها ،! فلا يبقى للآخرين إلا الخلاء وهبوب الصحراء . لقد باركت الربة ليبيا أيضاً عرسنا ، فإلى متى نؤجل هذا الزفاف ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مواجهة مع
« يوسف إدريس »

قلت له : ألا تريد أن نتحاسب ؟ أجاب : نتحاسب ؟ بأية مناسبة ؟ إلاّ إذا كنت عزرائيل وتريد أن تقبض على روحى ! قلت : كلاً ، بل إنك تحاسب الناس عشرات المرات فى كل ما تكتب . وربمـا كان إدمـان محاسبة الآخرين يشعرك مع الزمن أنك صرت قاضيـا منزهـا عن الهوى معصوما من الخطأ . قال : أعـوذ بالله . قلت : إذا كنت حقا وفعلا تعترف بأنـك من الخطائـين أمثالنـا ، فتعال نتحـاسب . ابتسم « **يوسف إدريس** » وظن أنهـا لعبة فقال : أنا جاهز .

تلك هى طفولته الحقيقية التى تختفى أحيانا وراء اقنعة من الخشونة الظاهرية . ولكن هذه الطفولة ليست طفولة بيضاء تمامـا ، بل هى شقـاوة (وعفرتـة) قد تكسر فى طريقها أو ترمى من طريقها شيئا ثمينا ، وقد تأخذ ما ليس لها وتبكى حتى لا يسترده أصحابها . وفى جميع الأحوال فـإنهـا تنـال التصفيق من الجميـع ، وآيـات التعظيم لشطارتها .

ألا يمكن أن تكـون هذه الطفـولة قنـاعـا يخفى بـه « يوسف إدريس » حزنه وغضبه وضعفه ، أو رغبته فى تدليل الآخـرين له ، أو تسليتـه بمشاهـدتهم على حقيقتهم أى أنها قناع خادع ؟

كلا ، ليس « **يوسف إدريس** » طفـلا بهذا المعنى ، لأنـه لا يربـح من هذه الطفـولة . هـل يمكن أن تكـون مشاغبات جائزة « **نوبل** » أكثر من طفولة ؛ وهى أحيانا طفولة محرومة ، من الجوائز مثلا ؟ من المشين حقـا أن يحظى بجائزة الدولة فى مصر من لا يصلون إلى « رُكبته » فى الكتـابة ، ولكن « **يـوسف إدريس** » لا يحتاج لهـذه الجائزة إلا ليكسـرها كـأية لعبـة . وهو يستحق جـائزة « **نوبل** » ، ولأن أخاه الأكبر حصل عليها ؛ فهو يغضب ويكسر كل ما فى البيت . إنها الطفولة .

إلا أن هذه الطفولة تتحول أيضا إلى مشجب يعلّق عليه (دراويش) « **يوسف إدريس** » كل خطاياه . و« **ليوسف**

إدريس » مثل الجميع أخطاء وخطايا ، وربما تفوق على الجميع فى بعض هذه الأخطاء والخطايا . هنا تتحول الطفولة إلى غفران مسبق لكل الأخطاء والخطايا .

صديقى « محمد عفيفى مطر » صارم فى الحكم على الآخرين لحساب الفن أو السياسة . أنه لا يغفر لشاعر قصيدة ثرثارة ولا لكاتب موقفا متهاونا مع السلطة . ولكنه يُغيِّر هذا الميزان إذا كان الكلام عن « يوسف إدريس » فيقول : إن المئات من أدبائنا سيذهبون ولن يبقى منهم شىء للأجيال المقبلة ، أما « يوسف إدريس » فسيعيش فى ضمير هذه الأمة وفى مستقبلها طويلا . سيرجع إليه الناس بعد عشرات السنين ليعرفوا أدق أسرار أرضنا ، ومن منَّا بلا خطيئة فليرجمه بحجر .

وهناك صديق آخر لا يطيق أن يذكر أحدٌ أمامه اسم « يوسف إدريس » ويقول : ملعون أبو الأدب والقصة والفن والكتابة كلها إذا كانت تمنح الكاتب أو الأديب « كارت بلانش » ليفعل ما يشاء دون مساءلة ، بحجة أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره . كيف يمكن للفنان أن يكون ضميرا لشعبه إذا كان فنه فى واد وسلوكه فى واد آخر ؟ ! كيف نبرر هذه الازدواجية اللعينة للأديب ولا نغفرها لقارئه ؟ !

على أية حال ، عندما أعلنت لـ « يوسف إدريس » أنه « متهم » ، سألنى وهو يضحك بقهقهة عالية الضجيج : ومن تكون أنت ؟ هل أنت المحامى الذى أطمئن إلى دفاعه ؟ أم أنك المدعى العام الذى أخشى مرافعته ؟ أم أنك القاضى النزيه ؟

قلت له : لست واحدا من هؤلاء ، فعلق بسرعة : إذن فأنت من المتفرجين فى قاعات المحاكم على مصائب الناس . ومن حسن الحظ ليس لهؤلاء حق الكلام . قلت له : دعنا من الجميع ، وتعال فعلا نتحاسب . قال حائرا : أتتكلم جادا ؟ همست : كل الجدية . وببديهته الحاضرة دوما قاطعنى : إذن فنحن سنتبادل الحساب . قلت : فليكن .

قلت أيضا : هل تذكر ما قاله « لويس عوض » عن نهاية الجيل ، وأن « الحكيم » و« محفوظ » و « يحيى حقى » وأنت قد انتهيتم ، وأنكم - معه - أصبحتم من أشباح الماضى ؟ أجاب « يوسف » : نعم أتذكر . قلت : وهل تذكر تعليقك على هذا الحديث ؟ لقد كتبت مقالا سخرت فيه من خمس نقاط . الأولى هى التوقف عن الانتاج ، وذكرت لـ « لويس عوض » أسماء الكتب التى نشرها هو و« الحكيم » و« زكى نجيب محمود » والآخرون خلال السنوات العشرين الأخيرة بعد هزيمة ١٩٦٧ . والنقطة الثانية هى أنك لا تنتمى إلى هذا « الجيل » الذى بدأ الكتابة حين كنت أنت فى المجهول .

والثالثة هى أن لـ «نجيب محفوظ» رواية قلت عنها حرفيا : (ملحمة الحرافيش فى رأيى عمل يرقى فوق مستوى العالمية ، ويكفى أن يكتب كاتب فى حياته عملا واحدا كملحمة الحرافيش ليخلد أبد الدهر) . والنقطة الرابعة هى أن هناك شبانا (يكتبون ويصرفون على ما يكتبون لكى يطبعوه ويوزعوه بأنفسهم ، وهو إنتاج عالى المستوى تماما) . أما النقطة الخامسة والأخيرة فهى عتبك على وزارة الثقافة والجامعات لأنها لم ترشح « لويس عوض » لنيل جائزة الدولة التقديرية . هل تذكر هذا الكلام المكتوب فى « الأهرام » والمنشور فى كتابك (عزف منفرد) ؟

كان يصغى بانتباه شديد وأنا أتكلم فى حياد شديد كذلك . قطع الصمت فجأة قائلا : أين المعضلة ؟ أقر

وأقسم بـالله العظيم أننى قلت هـذا الكـلام وكتبتـه ، ما المشكلة ؟ هل تصورت أننى سأتراجع عن آرائى بسبب عاطفتى نحو « لويس عوض » وتـأثرى لـرحيله ؟ هـات ما عندك .

قلت : طيب ، ما رأيك فى أن « **لويس عوض** » حـين جمع « **الحكيم** » و« **محفوظ** » معك وقال (الجيل) لم يكن يقصد المدلول الزمنى للمجايلة ، كان يقصد الرؤية . وأظنه كان صريحا غاية الصراحة . والحقيقة هى أننى شخصيا صاحب هذا التحليل الذى كتبته ونشرته عـدة مرات . وهو يقوم على اساس أن هزيمة ١٩٦٧ كانت حدّا فاصلا بين عصر النهضة ورؤيـا النهضة وفكـر النهضة وأدب النهضة من جانب ، وعصر جديد ما زال يبحث عن رؤى وسط الظلام من جانب آخر . وأنت تنتمى فعلا إلى (جيل النهضة ، لست من (جيل) الستينات ، واحدا من الذين ما زالوا يبحثون عن رؤية وسط الظلام ، لقـد شـاركت مع « **الحكيم** » و« **محفوظ** » فى بسط مظلة التجديد ، وقد كان ذلك حماية للشباب والثقافة الجديدة . ولكن الحماية شىء والبحث فى الرؤى الجديدة شىء آخر .

كان « **يوسف** » يختزن الانفعال ، ويبدو ذلك واضحا عـلى وجهه الـذى يفصح بسهـولـة عن محـاولتـه كظم الغضب . وقف ونظر فى عينىّ دون أن يبتسم ، وقال : لقد كتبت فى السنـوات العشرين الأخيـرة عشرين كتـابا فى القصـة والروايـة والمسرح والمقـال ، أليس هذا إنتـاجا جـديـدا وتجـديـدا ؟ أين الانقطـاع ؟ لقـد عـانيت فى السبعينات ما لا تعرفه أنت والآخرون ـ بالطبـع ـ ممن كانوا خارج مصر . لقد عانيت جسديا ونفسيا ما لا يمكن لك أن تتصوره . كنت الهدف للحرب الشرسة الدنسة التى أعلنوها ضدى . وكان المطلـوب أن نختفى وننتهى حتى تخلـو لهم الساحـة تمامـا . ليست الأسماء مهمـة بحد ذاتها ؛ فالمناخ كله كان مناخ حرب ضد الثقافة والمثقفين . وكنت رمزا وهدفا لأعداء الثقافة والمثقفين . وكان مجرد البقاء على قيـد الحياة مكسبـا ولو عـلى حساب الجسم والنفس . أنت كنت فى الخـارج ولا تـدرى مـاذا حـدث بالضبط .

إن معاناة الحياة والكتابة فى المنفى تختلف تماما عن الحياة والكتابة فى الوطن . كان كل يوم جديد فى حياتنـا مكسبا ، لأن حياتنا ذاتها كانت مستهدفة . كانت المقاومة عملية حياة أو موت . وكنت شخصيا أمثل البقية الباقية من الحركة الثقافية الحية القادرة على المقاومة ، لذلك كانت الحرب ضدى بلا هدنة ، حربا ضروسا .

ما هى الكتابة التى تريدها فى هذا الجو ؟ الكتابة هى المقاومة الجسـدية والنفسية وليست كتابـة القصص . القصة هى أنا ، والكتابة هى أنا . ومعانـاتى اليوميـة ، صدقنى اليومية ، هى الابداع . ثم ، من قال إنه مطلوب من الكاتب ان يكتب حتى آخر يوم فى حياته ؟ أما التجديد فانا اعتقد ان كل قصة أو مسرحيـة أو قصيدة يكتبهـا القاص أو الشاعـر هى تجديد للكتابة والحياة معـا . لا يحتاج التجديد إلى طقوس أو شعائر ، فالكتابة الحقيقية هى تجديد بحد ذاتها للغة ولبقية أركان القضية . أما هذا الكلام الشائع عما يسمى الحداثة ، فهو واحد من اثنين : إمـا كلام أكـاديمى أجوف يفتعلـه بعض (الأسـاتـذة) افتعالا ، لمجرد ان يجدوا شيئا يدرسونه لطلابهم ، أو أنه كلام مَقاهٍ يثرثر به بعض الذين لا عمل لهم سوى النميمة الشخصيـة والتنظيـرات الخـاويـة من الـروح . هؤلاء وأولئك ، عاطلون بالـوراثة . وكنـا فى الماضى نطلق هـذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الـتعبير على الباشوات ، ولكننا الآن يجب أن نطلقه على الصعاليك بالمعنى السلبى للصعلكة .

الأكاديميون يفاجأون بتجديد الكتابة من داخلها ، لا حسب تعليم النقاد ، فيحاولون المستحيل لكى يجدوا لأنفسهم عملا أو دورا بإزهاق روح القصة أو القصيدة وتحويلها إلى « جثة » يتعلم فيها الطلاب درس التشريح . يخططـون ويصنفـون ويختـرعـون تسميـات من وحى خيالهم ، ولا علاقة للكتابة بها . هل يزداد القارىء وعيا بالعمل الفنى حين تقول له هذا حداثى وهذا رومانسى أو كلاسيكى أو واقعى ؟ أبدا ، إنه لو صدقك يزداد جهلا ، ولكن الحمد لله ، فالقـراء لا يصدقـون (الأساتـذة) . والأساتذة لا يطمحون للوصول إلى القراء ، فهم يمارسون هوايتهم فى قمع الطلاب عن طريق الامتحانات .

وأنا أفرق بين الأساتـذة والنقاد ، فـالنقاد مبـدعون كالروائيين والشعراء والمسرحيين تمـامـا . والنـاقد غير المبدع ليس فنانا وإنما هو معلق سخيف وبليد أيضا .

أمـا هؤلاء الذين يتصنعـون الفقـر ويتنطّعـون عـلى المقاهى ، ويدّعون الثقافة ويمارسـون الإرهاب بـالألفاظ البذيئة والشائعات ، فهم ليسوا شبابـا أدبيا ولا هم من المجددين .

كان « **يوسف إدريس** » يتكلم هادرا كانه تقمص دورا مسرحيا فى حالة مونولوج . وكان من الصعب مقاطعته . ولكنه حين أفاق فجأة على وجودى معه والتقط أنفاسه قليلا ابتسم قـائلا بهـدوء وبطء : يبـدو أننى انفعلت ، وانت السبب .

قلت له : إياك أن تتصور أننى اقتنعت بأفكارك . لقد بلغ بك الانفعال درجة تعذر معها التواصل العقلانى بينى وبينك . أنت و« **محفوظ** » و« **الحكيم** » وغيرهم كثيرون قد بنيتم أدب النهضة ، بنيتم هرماً شامخا فى تاريخ الأدب العربى الحديث . ولكن الحياة لم تتوقف ، فقد أدت بعض الـزلازل والبـراكـين خـارجكـم وبعض التفـاعـلات والانعكاسات داخلكم إلى نهاية النهضة وثقافتهـا . هذه النهـاية لا تعنى الإزالـة . بـل العكس هـو الصحيـح ، فلسوف تبقى اسماؤكم ما بقيت الكتابة العربية وسوف تسـرى أعمـالكم فى شـرايـين الأجيـال المقبلـة . هـذا لا يتناقض مع كلمة (النهاية) بمعنى اكتمال مشروعكم الثقافى واحتياجنا إلى مشروع جديد . فى ربع القرن الأخير توافدت أجيال مصرية وعربية فى مختلف مجالات المعرفة والإبداع بحثا عن هذا المشروع الجديد . ولم تصل هذه الأجيال إلى رؤيا بديلة . إنها فى مرحلة (بحث) . وليس البحث مرحلة تاريخية أو منهجا نظريـا ، بل هـو إبداع فكرى وجمالى . التكوين الفنى يبحث عن نفسه فى اللغة والإيقاع والتركيب والخيال والذاكـرة والعقل الجمعى . أنت وزمـلاؤك من مبدعى النهضـة سـوف (تظلـون) تكتبـون ، ولكن الاستمرار فى الكتـابة هـو تـراكم لفكـر النهضة التى كانت ، ولن يكون بأية حال بحثـا عن رؤيا بديلة . ليس فى ذلك مساسٌ من أى نوع بدوركم العظيم المستمر بدون (الاستمرار فى الكتابة) ، فهو مستمر باستمرار الحياة الأدبية ذاتها . لذلـك ليست كارثـة أن يكتب « **نجيب محفوظ** » عشرين روايـة لا تضيف إلى الهـرم المحفوظى أو إلى الـرواية العـربية جـديدا ، لأن القاعدة التى أسسها هى شرط الوجود للجديد . وليست كارثة أن تتوجه انت أو « **توفيق الحكيم** » إلى الكتـابة الصحفية ، فالتأسيس الذى قمتـا به كـاف بحد ذاتـه

لتشييد العديد من الطوابق الجديدة التى سيقوم بها (**البناة الجدد**) .

برقت عيناه وهو يقاطعنى بثقة : ارجو ان تجيبنى فى كلمات ، هل تستمتع بـ «شكسبير» ، أم بـ «صامويل بيكيت» ؟ هل تعجب أكثر بـ «دستويفسكى» ، أم بـ «آلان روب جرييه» ؟ أجبنى بصراحة . قلت : إننى استمتع وأعجب بهؤلاء جميعا : غير أنك تشير فيما اعتقد إلى العلاقة بين القديم والجديد ، إذن فاعلم أن «**شكسبير**» ليس قديما ولا «**دستويفسكى**» . والأدب العظيم لا يتجاوزه أحد ، كالفن العظيم فى التصوير والنحت والموسيقى . ليس حاجزا يحول دون التقدم ، ولكنه يبلغ من العمق والخصوبة والغنى حدا لا يكف معه عن التقدم . هذه واحدة . أما الثانية فهى أن المقارنة بين «**شكسبير**» و«**دوستويفسكى**» و«**دانتى**» و«**تولستوى**» و«**فلوبير**» و«**راسين**» و«**سرفانتس**» وبين الأدب العربى الحديث تكاد تكون مستحيلة . إن ظروفنا التاريخية لا تقارن بالسياق الثقافى ـ الاجتماعى الذى نشأ فيه «**شكسبير**» وغيره ممن ذكرت .

ومع ذلك ، فإن كلمة جيل ككلمة الأمة فى اللغة العربية ، هى كلمة ملتبسة ، وأغلب الظن أن «**لويس عوض**» حين أعلن نهاية جيله وأشار إلى اسمك بجانب «**محفوظ**» و«**الحكيم**» ، إنما أراد أن يسلكك بين العظماء ، وأن يقول فى الوقت نفسه : لقد أدى هؤلاء العظماء دورهم ، ولم يقل إنهم فقدوا عظمتهم ولكنك يا «**يوسف**» شديد التردد فى الموقف ممن جاءوا بعدك ، ومعظمهم لم يعد شابا .

قال فى اطمئنان بالغ : معظمهم أنا الذى قدمته . ولكنهم فى أحسن الأحوال لم يكتبوا شيئا كبيرا . بعضهم كتب رواية واحدة جيدة . والبعض الآخر يكتفى بالدعاية والأضواء . فى زماننا الصعب هذا حياتهم سهلة جدا . إنهم يراسلون الصحف العربية ، وقد أفسدهم ذلك . إنهم يقومون برحلات مكوكية بين العواصم العربية ، وقد أفسدهم ذلك . إنهم يمسكون بزمام الصفحات الأدبية ، وقد أفسدهم ذلك . ما هو الفساد الذى أعنيه ؟ إنهم يملكون أدوات النفوذ الإعلامى والعلاقات العامة التى تبعدهم تدريجيا عن تجويد فنهم . لقد شغلتهم الشهرة السريعة والرزق الوفير ـ وهو رزق حلال ـ وسلطة المواقع التى يحتلونها ، عن العناية بموهبتهم الأولى والأساسية ، أعنى الكتابة الأدبية . لقد جعلوا من الفقر قانونا لدوام الموهبة وإجادة الكتابة ، بينما العكس هو الصحيح ، فالكاتب والفنان يجب أن يعيش حياته دون إرهاق مادى . ويجب أيضا أن يعيش حياته دون أن ترهق المادة موهبته . عليه أن يحل هذه المعادلة التى لا أراها صعبة . إن بعض الأدباء الشبان يخدعوننى ، لأنهم يبدءون جيدا فأرى فيهم وعودا أتحمس لها ، وسرعان ما يخذلوننى بمجرد الانتقال من حال إلى حال .

سألته : هل هذه هى القاعدة ؟

أجاب بلا تردد : نعم

قلت : أليس لكل قاعدة استثناء ؟

أجاب فى تردد بلى وهناك استثناءات معدودة بين الأجيال الجديدة . ولكن الظاهرة العامة تقلقنى .

قلت : لماذا قلت قبل عام واحد من حصول «**نجيب محفوظ**» على جائزة (**نوبل**) إن رواية (**ملحمة**

الحرافيش) أكثر من عالمية ، ثم غضبت من حصوله على الاعتراف العالمى .

هربت الابتسامة من وجهه ، وهو يقول بصوت خافت : يا صديقى العزيز أنت تعلم جيدا أننى أحب « **نجيب محفوظ** » وأقدره تقديرا لا يحوزه أى كاتب آخر . ولكن مسألة (**نوبل**) أمرها مختلف . يجب أن ننعتق من قصة هذه الجائزة التى تأسرنا فى شباكها . قصة الجائزة مع الأدب العربى هى الملعونة . أما « **نجيب محفوظ** » ، فما زلت أرى الرأى القديم وهو أنه برواية (**ملحمة الحرافيش**) أكثر من عالمى وسيخلد ابد الدهر . ليست هناك مشكلة بينى وبين عمنا « **نجيب محفوظ** »

وإنما المشكلة هى أن جائزة (نوبل) تلعب بنا . **هذا** ما اكتشفته شخصيا ، وكان لابد من أن أعلن هذا الاكتشاف ، وأن أدينه .

قلت له : لقد أدنت أيضا وزارة الثقافة والجامعات لأن « **لويس عوض** » لم يحصل على جائزة الدولة . هل كنت تقصد « **لويس عوض** » فعلا أم أنك قصدت نفسك واختفيت وراء قناع « **لويس عوض** » ؟

أجاب : ألم تقرأ ما كتبته عن « **لويس عوض** » قبل مرضه الأخير ؟ لقد حصل « **لويس عوض** » على الجائزة العام الماضى ، ولكن أحدهم تجرأ على القول بأن أفكار الرجل لا تستحق الجائزة . وتقدم بدعوى إلى المحكمة يطلب استرداد الجائزة . شعرت بالعار من هذا الموقف الفردى غير المسؤول . « **لويس عوض** » **قيمة كبيرة جدا فى حياتنا ، وهو يستحق الجائزة قبل الجميع . وحين حصل عليها ، يجب أن نقيم الأفراح وليس الدعاوى**

أمام المحاكم . كانت « الرسالة » من وراء هذه الفعلة الكريهة تنذر حرية الفكر بالخطر . فى الماضى كنا نشكو من الدولة التى تقمعنا ، أما الآن فنحن نشكو من الشارع . يجب ألا نعبد الأصنام . لا يجوز أن نصنع تمثالا ذهبيا للشعب ونسجد له . هذه وثنية وخطيئة . هناك غوغائية خطرة فى الشارع المصرى ، تهدد كل ما أحرزته الدولة الحديثة فى مصر من تقدم خلال قرن ونصف وأكثر . إن الشريط الذى بدأ بحرق دار الأوبرا ما زال مستمرا بعد ثمانية عشر عاما ، فهم يريدون حرق المخ المصرى ، حرق الدماغ . إنهم يذهبون إلى باعة الصحف ويشترون (**كل النسخ**) من كتاب لا يتفقون مع مؤلفه . كانت المباحث هى التى تفعل ذلك فى الماضى . أما الآن فالمتطرفون هم الذين يفعلون ذلك وأكثر . إنهم يمنعون حفلات التخرج فى الجامعات حتى يمنعوا الغناء ، ويحرمون حفلات التمثيل ، ويهددون كل صاحب قلم أو ريشة أو صوت . قدموا « **محمد عبد الوهاب** » للمحاكمة بسبب أغنية « **من غير**

ليه » ، و« **عبد الوهاب** » نفسه هو الذى غنى لـ (**إيليا أبو ماضى**) « **لست أدرى** » منذ عشرات السنين . المعنى واحد تقريبا . ولكن « **عبد الوهاب** » لم يتعرض للمحاكمة فى الماضى الغوغاء هى الخطر الجديد . محاكم التفتيش

الجديدة . والغريب أنهم لهم صحفهم ويملكون دورا للنشر ، ومنتشرون فى الصحافة القومية والحزبية بمختلف ألوانها ، ومع ذلك فهم لا يكتفون . إنهم مبادرون للفعل الأعمى: الإرهاب . والأغرب أن الدولة وحدها هى التى

تقاوم الإرهاب الأسود بإعلامها وصحافتها ، فلم أجد حزبا معارضا يصدر بيانا ضد إرهاب المتطرفين الذين يهددون الوحدة الوطنية فى الصميم ، ويهددون العقل فى الصميم أيضا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الإرهاب خطر قومى يحتاج إلى جبهة وطنية واسعة لمقاومته ، وإلاّ فقل على الثقافة السلام ، بل عـلى الوطن نفسه ، إذا لم نسارع إلى درء الخطر فى معاقله .

كاد « يوسف إدريس » أن يعود إلى الانفعال لولا أنه هز رأسه كأنه يوقظها ، وهو يقول : إنهـا كذبـة كبرى . سقوط امبراطورية الريان أكبر دليل ، فقد اكتشفنا أن هذا الذى ينفى عن نفسه صفة المرابى ، يملك الملايين فى بنوك الأمريكان واليهـود ، واكتشفنا أنـه « نام » عـلى حقوق المودعين من آلاف الناس الذين أعطوه كل ما يملكون ولم يستردوا قرشا . والدليل الثـانى هو ما نراه بأنفسنا من الحجاب والمحجبـات . إنهن يسلكن السلـوك الطبيعى للفتيات فى أعمارهن . الحجاب أصبح كالموضة فى الألوان والشكل والزيادات . والمحجبات يمشين مع زمـلائهن فى الجامعة أو مع خطابهن على شاطىء النيل ، كأى فتيات أخريات . ثم أن المحجبات يذهبن إلى أعمالهن كل صباح . وهو تكذيب عملى للادعـاءات المتطرفـة . ومعنى ذلك أن (المرأة العاملة) انتصرت على أصحاب الشعارات . وأنا لست ضد الحجاب ، ولكنى مع حريـة الاختيار . البنت المسلمة بحجاب أو من دونه لا تحتاج الى وصاية من أحد . والدليل الثـالث هو المؤلفـات الجديـدة فى تفسير الـدين الحنيف ، وقد كتبها علماء أفاضل مثل الشيـخ « محمد الغزالى » ، وهو حجة وعالم كبير وهؤلاء الكبار يعودون بنا إلى الاسلام الحقيقى دين السماحة والعدل و الحرية . أما التعصب والظلم والقهر فلا علاقة له بالاسلام ، لأن الاسـلام لا يعـرف الإرهـاب والفتنـة التى يغـذيهـا المتطرفون . والدليل الرابع هو سقوط (إيران) فى الحرب ضد دولة عربية وأراض عربية ، فقد ثبت للعالم أن القمع باسم الدين لا يقود إلى النصر ، فبالرغم من كل الشعارات الدينية هزمت إيران فى الحرب ، هزمها شعب عربى مسلم أقل منها عددا ، ولكنه مسلح بالشجاعة والوعى والبعد عن التعصب .

قلت لـــ « يـوسف ادريس » : أليست هذه المعـانى كلها صالحة لأن تكون قصصـا وروايات ومسـرحيات ؟ مجموعتك الأخيرة التى صدرت منذ عامـين تحت عنوان (العتب على النظر) ، لا تشير من قريب أو بعيد إلى هذه القضـايا . « سليمـان فياض » كتب قصـة قصيـرة فى المـوضوع ، وقبلـه بعشر سنـوات كتب « عبد الحكيم قاسم » روايته القصيرة « المهدى » . دارت قصة (زهرة البنفسج) لــ (سليمـان فيـاض) ، وقـد ضمتهـا مجموعته الأخيرة (الذئبة) ـ حول علاقة الأب بـابنته المحجبة التى وقعت تحت سيطرة الجماعة المتطرفة . وهى السيطرة التى بلغت حدّ القرار بتزويجها من شبه رجل . أما (المهدى) فقد كتبها « عبـد الحكيم قاسم » عن علاقة المتطرفين بالأقباط .

وأنت ، إذا كنت مهتما بالموضوع متحمسـا للخوض فيه ، لماذا لا تكتب أدبك من هذا الفيض ؟

وضـع « يوسف ادريس » يده على رأسه كأنـه ينظم أفكـاره ، وهو يقـول : أولا ، للتطرف منـاخ من الفساد الاجتماعى ، ولكل شيخ طريقه ، وطريقتى هى التصدى لهـذا الفساد ، أى لجـذور الضعف والتطرف . وثـانيـا تجىء هنا أهمية المقال الصحفى . لقد صدر لى مؤخرا كتاب (إسلام بلا ضفاف) وهو يضم مجموعة مقالات لم أتوقف فيها عن التحذير من التطرف والإرهاب ، والتحذير من الذين يرتدون ثياب الإسلام للتظاهر بالدين ، وهم ـ فى ممارساتهم ـ ضد الدين . لقد كتبت عن الميكروفونات التى تملأ الدنيا ضجيجا ، وهى ليست من الاسـلام فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شىء.ولم يكن هناك ميكروفون فى صدر الاسلام .وقد ايدنى الشيخ « **الشعراوى** » ، من قبل أن أنشر هذا الكلام . ولكن الدنيا قامت ، ولم أتوقف ، كتبت عن الاسلام والقومية وكيف أنهما لا يتعارضان . وأمسك « **يوسف ادريس** » بنسخة من (**الاسلام بلا ضفاف**) الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وقدم لى صفحة ٦٢ لأقرأ : **ولكن تربص بعض المتطرفين ممن يعتنقون التطرف فى الدعوة الاسلامية عن مرض وليس عن صحة أبدا ، بحيث بهذا التطرف يخلعون عن الإسلام كل مكوناته العظمى ويركزون جهودهم على كيف يرتدى المسلم ثيابه وكيف ان كل شىء فى المراة خطيئة .. وان الاسلام جاء ليئد المراة فى ثيابها حيّة بعد ما كانوا يئدونها فى الجاهلية ميتة ، فهذا انحراف خطير فى الدعوة الاسلامية ، ليس انحرافا فقط بل إنى لأعتبره خيانة لديننا الحنيف ... تلك دعوة لكى ينتصر علينا أعداؤنا ويسحقونا سحقا ، ما دمنا قد نزعنا عن أنفسنا كل اسلحة العصر)** . أليس هذا ما تطالبنى به ؟ أليس هذا ما تريده ؟ .

قلت على الفور : لم أطالبك بشىء ولست أريد شيئا . وانما وأنت شديد الحماسة لمقاومة الغوغائية والتطرف والإرهاب. لذلك سألتك لماذا لا تكتب فى هذه الموضوعات ادبا . على أية حال ، فالإعلام يقوم بدوره ...

لم أكن قد أكملت فكرتى حين قاطعنى : أى دور ؟ إنه يقوم بدوره فعلا ، ولكن فى الطريق المعاكس . أشعر أحيانا أن هناك من يضع البنزين فوق النار . هناك اختراقات واضحة للإعلام ، فى الصحافة القومية والحزبية وفى الإذاعة والتليفزيون . هناك تقدير عال للثقافة ، وليست هناك ثقافة . هناك أصوات عالية كأصوات الميكروفونات ، ولكنها جعجعة بلا طحن . لن أصدق أن هناك ثقافة إلاّ إذا اصبح الكتاب ضرورة فى كل بيت كرغيف الخبز . ولست أطلب برنامجا ثقافيا جديدا فى التليفزيون ، وإنما أطلب رؤية ثقافية لرسالة التليفزيون . إن البرنامج الثقافى مواطن محبوس فى دائرة للحجر الصحى . ما إن يلمحه المشاهدون حتى يغيروا المحطة أو القناة . لقد عودناهم على أن المادة الثقافية ثقيلة الظل ، وأن المثقفين قوم من المجانين . ما نريده هو ان تكون للتليفزيون رسالة ثقافية فى كل مادة يقدمها : فى الدين ، وفى الأفلام التى يختارها ، وفى البرامج الاجتماعية ، وفى كرة القدم . لا يجوز أن يكون هناك انفصال شبكى بين الأغنية والحصة الدينية أو الثقافية كأن الاذاعة ـ أو الصحيفة والتليفزيون ـ تتبع دولتين مستقلتين . بالعكس ، يجب ألا يكون هناك أى تناقض بين برنامج غنائى وآخر سياسى وثالث اجتماعى ورابع أدبى . ويتلاشى هذا التناقض حين تكون هناك رؤية ثقافية شاملة لوسائل الأعلام هذه الرؤية الشاملة يجب أن تخضع لتعدد وجهات النظر . إى انه يجب ان ارى وان اسمع وأن أقرأ ، مختلف الاتجاهات الفكرية والفنية والدينية . أما الآن فإننى أقرأ بعض صحف المعارضة وكأنها ملكية أكثر من الملك ، وأقرأ بعضها الآخر ، كأنها من عالم آخر . أحيانا افتقد الرأى المعارض فى وسائل الإعلام القومية ، التى يجب أن تتاح للجميع .

كان « **يوسف إدريس** » قد دعانى إلى الغداء فى كافيتريا « **الأهرام** » . وكان الكلام قد سرق منا الوقت . كنا نظن أننا « ندردش » فى انتظار موعد الطعام . وفوجئنا بأن هذا الموعد قد انتهى ، ومن الأفضل أن نؤجل الدعوة . سألنى « **يوسف إدريس** » بغتة : من تظنه أكثر بحلا ، هل هو « **توفيق الحكيم** » رحمه الله أم « نجيب محفوظ » أطال الله عمره ؟

أجبته دون تلكؤ : بل أنت !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سـمير سـرحان

اللجـــنة

جلس اعضاء اللجنة فى مقاعدهم بالصف الأول من المسرح ، وقد انتفخت أوداج كل منهم وتضخمت رؤوسهم من كثرة العلم . واشعل كبيرهم سيجارا طويلا ضخما بثلاثة أعواد من الكبريت ، وهو يقلب بيده الأخرى ربطة عنقه الحريرية ، ليقرأ للمرة الألف ماركتها الفرنسية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى كواليس المسرح الصغير بتلك الكلية الجامعية كان أعضاء فريق التمثيل ، المكونين من أربعة شبان فوق العشرين أو تحتها بقليل وفتاة واحدة ، يستعدون لتقديم المسرحية التى سيدخلون بها المسابقة أمام اللجنة ، ودفعهم الخوف لأن يؤخروا رفع الستار قليلا حتى يراجعوا ادوارهم لآخر مرة . أحد أعضاء اللجنة قال : إن هؤلاء الشبان العابثين لا يقدرون المسئولية حق قدرها ، وإنهم كانوا فى جيله ملتزمون بالمواعيد بالدقيقة والثانية ، وإن هذا الجيل لا فائدة منه ، وهمس عضوا آخر : إنه ضحى بحضور هذه اللجنة ، فقد كان عليه أن يمر على شققه المفروشة المتناثرة فى أنحاء المدينة ، ليجمع إيجاراتها ، وأن شغلانة الفن والادب لم تعد تؤكل عيشا .. أما العضوة الوحيدة فى اللجنة ـ وهى ممثلة كبيرة وناقدة أحيانا ـ فقد أخذت تصفف شعرها بيدها ، وتنظر لنفسها فى مرآة صغيرة ، أخرجتها من الشنطة لتتأكد من انضباط ماكياجها ـ وتلعن اليوم الذى وافقت فيه على الاشتراك فى هذه اللجنة ، بينما كان يمكن ان تقضى وقتا طيبا مع صديقها الناقد الكبير ، الذى تحجبت زوجته فجأة ، يحللان فيه التركيبة الفلسفية للمجتمع وهما يحتسيان أكواب البيرة المثلجة ، فى ملتقاهما الاثير ببار أحد الفنادق الكبرى . وصاح كبيرهم إذا لم تبدأ المسرحية فورا فستبقى هذه الفرقة خارج المسابقة ، وتنصرف اللجنة ، فارتعد مدرس التمثيل وأعطى أوامره بالبدء فورا .

ارتبك الشبان الأربعة والفتاة ارتباكا عظيما ، اكتشف أحدهم أن حذاءه قد انخلع نعله فجأة ، وأنه لا وقت لكى يذهب إلى منزله ليحضر حذاء آخر ، وحتى لو ذهب فلن يكون هناك حذاء آخر .. كما اكتشفت الفتاة أن أزرار السترة التى تلبسها لتأدية الدور ، والتى كانت قد اشترتها بخمسة عشر جنيها كاملة غير موجودة ، وأن ظهرها سيصبح مكشوفاً أمام اللجنة ، فنصحها مدرس التمثيل أن تعدل من الحركة ، فلا تعطى ظهرها أبداً للجمهور ، وأن تظل مواجهة لهم حتى لو كان ذلك مخالفا لكل البروفات التى امتدت على مدى شهر .. ونصحها أيضا بعدم الارتباك ، فالمهم ليس السترة وإنما جودة التمثيل . أما الشاب الثالث الذى يقوم بدور المخبر فى المسرحية ، فقد كان سعيداً ، وهو يرتدى بالطو والده القديم الرث (والده كان يعمل كمسارياً ، ويرتدى هذا البالطو على جلباب بلدى فى المساء عندما يذهب إلى القهوة ، وبعد أن أحيل إلى المعاش وركبه المرض ، لم يعد يخرج وترك البالطو مهملا فى سحارة قديمة وها قد أصبحت له عوزة) . وكان المفروض أن يؤدى هذا الشاب دوره بعينين منكسرتين ، باعتبار أن دور المخبر كان دورا إنسانيا ، على عكس قوة رجل البوليس التقليدى ، وأخذ يتدرب على هذه النظرة شهرا كاملا . لكنه عندما وضع يده فى جيب البالطو ، عثر على جنية كامل يبدو أنه كان منسيا هناك ، فتغيرت على الفور النظرة المنكسرة فى عينيه وحل محلها فرح غامر ، وخاف ألا يستطيع تأدية الدور كما يجب ، فكسر نظره سريعاً بأن أغلق عينيه تماما ثم فتحهما نصف فتحه وثبت نظراته هكذا فى الفراغ ، لكنه فى نفس الوقت وضع يده فى جيب البالطو وظل قابضا بيد من حديد على الجنيه ، وقرر ألا يخرج يده اليمنى أبدا من جيبه ، حتى لو كان دوره يستلزم التلويح بهذه اليد فى حركات ايمائية . أما الممثل الرابع وهو شاب واسع الفم ، يحب دائما أن يشبه نفسه بإسماعيل يس ، فقد ارتدى بلوفر أخوه الأكبر (رفض أبوه أن يشترى له بلوفر جديد ليمثل به الدور ، لأن أسعار البلوفرات هذا العام قد تجاوزت راتبه بمرة ونصف ، وهم فى المصلحة لم يصرفوا حوافز هذا الشهر بسبب الموقف الاقتصادى ومباحثات صندوق النقد الدولى) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما ارتفع الستار ، نظر بعض أعضاء اللجنة فى ضجر وتأفف إلى الديكور الرث الذى يمثل كنيسة وبارا وغرفة تعيش فيها البطلة ، وهى من الجنوب الأمريكى فقد كانت المسرحية مترجمة إلى العربية عن كاتب أمريكى كبير ، ونظر كبيرهم إلى ساعته وتساءل : متى تنتهى المسرحية ؟ فقيل له إنها تأخذ ساعة وربع ، فقال فى نفسه إنه فى هذه الحالة يستطيع أن يلبى دعوه العشاء فى نادى السيارات الذى يضم علية القوم من أمثاله ، وإن كان قد دخله مؤخرا بعض المقاولين من أصحاب الزلكّات الذين يأكلون بطريقة فظيعة ، ويتركون فضلات الطعام حول أفواههم وعلى ذقونهم وقامت الممثلة الكبيرة التى تكتب النقد أحيانا ، لتضرب تليفونا لصديقها حتى ينتظرها فى البار ، لتناقشه فى انعكاس النظام العالمى الجديد على

مستقبل الخليج ، ودور الثقافة العربية فى كل هذا وربما استطاعا أن يشربا ويسكى هذه الليلة ، بدلا من البيرة لأن البيرة أصبحت تقلب معدتها ، ثم عادت بعد قليل لتستأنف الفرجة . أما مدرس التمثيل فقد اختبأ وراء الستار وأخذ يرقب وجوه أعضاء اللجنة وجها وجها .

دخلت البطلة وهى فتاة فى العشرين قصيرة وسمراء جدا وسمينة ، ووجهها يشبه الفطيرة ، وأخذت تتمايل وعيناها سارحتان فى الأفق وهى تنادى على حبيبها ريتشارد ، القابع فى حجرة نومها بالداخل ولا نراه ،

ريتشارد الذى تحبه فى المسرحية لا يوجد له مثيل فى حياتها ، إلا إذا اعتبرت حيلها الخفيفة إلى ذلك الشاب ، الذى يلعب دورا لمخبر ذى العيون المنكسرة فى المسرحية ، نوعاً من الحب .. ولكنه حب لا يمكن أن يتحقق بمثل ما يتحقق حبها العارم ـ لريتشارد فى المسرحية .. فهذا الشاب على عكس ريتشارد ـ الذى يوصف فى المسرحية بأنه فتى مفتول العضلات ـ هو فتى هزيل جدا ، واضح أنه لا يأكل اللحم إلا لماما .. كما أن مصروفه اليومى خمسة وعشرون قرشا بالعافية ، وأمامه خمس سنوات لكى يتخرج ، وخمس أخرى لكى تطلبه القوى العاملة ويتوظف ، وعشر بعدها ليدخر قرشين ـ إذا التحق بعمل إضافى ـ ويحصل على شقة صغيرة قد تكون ساعتها أغلى من الآن بعشرة أضعاف ، فيصبح من المستحيل أن يتحقق حبهما بعد كل هذه السنوات . أما حبها لرتشارد فهو يتحقق الآن حالا ، وتستطيع أن تدخل حجرة النوم وتأخذه بين أحضانها ، أما حبها للفتى الذى يلعب دور المخبر ذى العينين المنكسرتين ، فلا يمكن أن يتحقق حتى ولو تحت بير أى سلم ، بالنظر إلى أن العمارات الحديثة كلها ليس بها أبيار سلالم ، ولايحل لن يقبلها تحت سلم بيتهم فى الحارة ، فيتصادف أن يراها أخوها فيضربها ، أو يتهور فيقتلها ، وتتعقد المسائل بشكل فظيع .. وكان هذا كله يدور فى خلدها وهى تبوح بحبها لريتشارد فى المسرحية فى مونولوج طويل ، بينما كبير اللجنة يشعل سيجاره الذى انطفأ وانبعثت منه رائحة تخنقها وهى واقفة على المسرح . وعندما دخل المخبر وقال لها إنه لابد أن يقتادها إلى المخفر ، وأن تطرد من المنزل لأنها لم تسدد الإيجار ، وجدت نفسها بحركة لا إرادية تتحسس ظهرها العارى ولا تعرف كيف تمثل الجزء الباقى فى المسرحية .. واختلطت فى ذهنها الأشياء ، فهل يقتادونها للمخفر فى المسرحية ، أم فى الحياة لأنها قد تضبط ذات يوم وهى تقبل زميلا لها فى حديقة الأرمان ؟ وكم تشتاق إلى مثل هذه القبلة ، ولكن المخبر فى الحقيقة ـ وكما تقضى المسرحية ـ كان يخدعها .. فقد كان يريدها أن تخرج معه وأن تستسلم .. وعندئذ .. فالخطة هى أن يقول لها إنها ستذهب معه إلى المخفر .. ولكنه فى الحقيقة كان مكلفا أن يقودها ـ كما تقتضى أحداث المسرحية ـ إلى مستشفى المجانين .. فقد أجمع الجميع ـ فى المسرحية طبعا ـ أنه قد حدث لها انفصام فى الشخصية ، يجعلها فى المنطقة الحرجة بين العقل والجنون .

وحرصت وهى تتلّوى وتئن فى لوعة الحب ، ألا تلتفت يمينا ولا يسارا ولا تعطى ظهرها أبدا للّجنة والجمهور ـ حتى لا يرى أحد ظهرها العارى بسبب الأزرار المفقودة ومضت تتحدث فى منولوج طويل عن الصراع الداخلى بين رغبتها العارمة فى الارتماء فى أحضان صديقها ريتشارد ، ورغبتها الدفينة فى الارتماء فى احضان الكنيسة .. وكان مدرس التمثيل قد شرح لها أثناء البروفات أن دورها يحتوى على هذا الصراع بين الغريزة العارمة والرغبة الأزلية فى التحرر من كل شىء ، وبين القيم والمثل العليا

التى تنظم حياة المجتمع ومن بينها الدين .. ورغم أن الفتاة لم تفهم الشىء الكثير فى هذا الشرح المبسط إلا أنها فهمت أنها لابد أن تمثل دورها بنوع من الهيام والتوهان الدال على الأنوثة الطاغية ، لكنها كلما حاولت أن تفعل ذلك فشلت وخرج صوتها أجشّ ، وعزت ذلك إلى أمها فى البيت ، تجعلها تغسل الأطباق وتكنس وتمسح وتخدم إخوتها الذكور كأى خادمة محترفة ، فأصبحت يداها خشنتين جدا ، وصوتها أجش ، من كثرة التعرض للشجار مع أمها وإخوتها ، الذين ينسون دائما أنها فنانة . وقارنت للحظة بين دورها الناعم وبين حياتها الكاملة فى البيت فأحست أنها مظلومة جدا .. حتى

عندما رات المخبر يتقدم إليها .. حاولت أن ترى فيه وجه ريتشارد ، لكنها فشلت .. وعندما اكتشفت أنه يحمل قميصا للمجانين .. أدارت ظهرها فجأة إلى الصالة وكشفت عن ظهرها .. واستنكرت اللجنة أن ترى هذا الظهر العارى الأسمر غير المتناسق ، وتساءلوا عما تمّ فى البروفات ، وعما إذا كان هذا جزءًا من المسرحية .. لكن الممثلة لم تعبأ بكل هذا .. ومضت تخلع سترتها ـ وبعدها .. ثم استدارت لتخلع البنطلون الذى كانت ترتديه تحت السترة .. وبات واضحا أنها بدأت تخلع ملابسها قطعة قطعة ، فصاح كبير اللجنة .. مجنونة .. مجنونة .. وأسرع مدرس التمثيل ليسدل الستار .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد على الرباوى

الكـــــأس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا هذا الجسد المرشوق بعاصفةِ الحزنِ القارسِ ، ما فعلتْ بشوارعكَ الأيامُ ؟

أتُرى مازال هجيرُ الصحراءِ يهزُّ بحاركَ هزاً يشعلُ فى رئتيكَ الرعبَ ، فيسقط من عينيكِ حمامُ ويطير حمامُ ؟

أتُرى مازلتَ وراءك تلهثُ كالمخمورِ ، وفى الرملِ الغضبانِ تسوخ حوافرُكَ الظمأى ، فإذا أشجارُ الملح الهائجِ تورق فى عينيكَ ، فلا جرحُ يحييك ، ولا يُحييك غمامُ ؟

يا جسدى . أَنْجدَ شوقى الفوَّاحُ وأَتْهم حزنى . ضِدَّان بذاتى لن يجتمعا ، وشتاتى ليس له الدهرَ نظامُ .

جسدى مازال بقلبى يتسكعُ هذا الصدأ الفتانُ فكيف تُطهِّر ساحةَ هذا القلبِ الأحزانُ وانّى لى أن أحتمىَ الآن بستر جناحىْ مَلكى وحبيبى وأنا مازلت على كتفى أحمل أحجارك ؟ ها ظهرى يتقوسُ كالنخلة إذ تسجد يوما لعزيف الريح . وها بين ضلوعى يقصف رعدٌ وتهب رياحٌ لكنَّ النهر الصافى لم يحملْ هذى الذات بعيدا ... يا جسدى أنا مازلتُ على كتفى أحملُ أحجاراً عند طلوع ِ الغضب الجبار على بلدى المسروق جهاراً بلدى أعشب واديه ونمَّ به الزهرُ الفاتنُ ، لكن أسألُهُ خبزا يعطينى حجراً . بلدى هذا المسروقُ وإن جار على عزيزٌ ، والأهلُ وإن قطعوا حبلَ الوصلِ على كرامُ .

جسدى من يرميكَ بعيداً عنى ؟ من يرميكَ بعيدا ؟ من يرميك ؟ هى الآبارُ تمرُّ بها خيلى عند الليل فلا بئر تؤويك . ولكن أسقطُ يبقى حبلٌ من مسد يربطنا . تبقى أنت على الشط تصافحك الأنسامُ ، ولا تذكِى فيك لهيَب الثورةِ هذى الأنسامُ ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من يرمينى عنك بعيداً ؟ من يرمينى ، ثم يُدثِّرنى بسواقى الماءِ البارِدِ ؟ من يَغسِلنى بشآبيب الكأس عسى تُحرَقُ ذاتى عند قرارتِها البيضاء فأرتاحُ قليلاً من أدغالك إذ تمنح هذى الكأس الوهاجةُ تاجَ الملْك وأسرارَ الملَكوتِ فمن يرمينى عنك بعيداً ؟ من يَرمينى حتى أخرج منِّى ؟ ها إنى انتفضُ الآن وأفشِى السرَّ لأُقتلَ بين مروجِ « خَليصَ » « وعَسْفانَ » هل القتلُ حبيبى بيديْكَ حرامُ ؟

آهِ خَليلى ناولْنى الكأس فإن عِظامى تشكو ظمأً قتَّالاً ناولْنِى الكأسَ عساها تمحُرُ أدغالَ رمادى . ناولْنيها .. قد ينفَدُ ما بقرارتِها ، وتظلُّ ضلوعى تبحثُ عن كأسٍ أخرى تطفىء ما بخمائِلِها من لهبٍ ثَجَّاجٍ . ناولْنِى الكأسَ ولا تَسْقِ فيا فى ذَاتى سرًّا إن أَمْكَنَ أن تَسقِيَها بالجَّهرِ فليس على المجنونِ ملامُ .

ناولنى الكأس ولا تسألْ ما فعلتْ بشوارعىَ الأيامُ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جابر عصفور

السفر فى منتصف الوقت

قراءة فى شعر أحمد حجازى

« أشجار الاسمنت » (١٩٨٩) آخر الدواوين التى اصدرها أحمد عبد المعطى حجازى ، وهو ثمرة رحلة بدأت بالديوان الأول « مدينة بلا قلب » (١٩٥٩) واستمرت مع « أوراس » (١٩٥٩) و« لم يبق إلا الاعتراف » (١٩٦٥) و« مرثية للعمر الجميل » (١٩٧٢) و« كائنات مملكة الليل » (١٩٧٨) . ويحتوى الديوان الأخير ـ أشجار الأسمنت ـ على ست عشرة قصيدة ، كتب أغلبها فى باريس ، كما حدث مع أغلب قصائد الديوان السابق « كائنات مملكة الليل » ، فى فترة امتدت عشر سنوات من ١٩٧٩ إلى ١٩٨٩ . ويلفت الانتباه أن أوائل قصائد الديوان ، من حيث الترتيب ، هى أوائله من حيث تاريخ الكتابة ، إذ يرجع تاريخ كتابة القصيدة الأولى « طللية » إلى عام ١٩٧٩ ، فى حين أن القصيدة الأخيرة « منتصف الوقت » التى كتبت عام ١٩٨٩ هى آخر قصائد الديوان من حيث الكتابة والترتيب .

والدلالة التى ينطوى عليها عنوان قصيدة « منتصف الوقت » لافتة فى شبكة العلاقات التى يتضمنها الديوان بوجه خاص ، وشعر حجازى كله بوجه عام ، فمنتصف الوقت هو اللحظة التى تتوسط ما بين وقتين ، كأنها البرزخ الذى نعبره من عالم إلى آخر ، والذى يجمع بين النقيضين فى فضائه ، فهو اللحظة التى يمكن أن تردنا إلى نقطة البداية التى انتهى زمانها ، أو إلى الأفق الآتى الذى لم يتحدد زمانه ، فى الفراغ العاصف ، حيث يمكن للوعى أن يولد أو يموت ، كزهرة فى منحدر السيل ، بالمعنى الذى تنطقه افتتاحية القصيدة نفسها ، حين نقرأ :

كانى فى انتصاف الوقت ، حين خرجت من ظلى
يعرينى فراغ عاصف يلتف من حولى
كانى فى انتصاف الوقت أولد ، أو أموت
كزهرة تشهق فى منحدر السيل .

هذا المعنى الذى تنطقه افتتاحية القصيدة تكثيف لدلالتها التى تنسجها ثنائية الموت والولادة ، والتى تنبسط فى الرؤيا التى تؤديها ، عبر مقامات متدرجة ، يجمع بينها

سفر الوعى الذى يبحر بين الظلمة والموت ، عائدا إلى الأصل ـ الرحم ، حيث مساكن الموتى ، والأب الذى يرتاح الوعى على أضلاعه ، فيولد من جديد ، مع الضوء المنبثق فى ظلمة التابوت ، ويشرق بالبشارة التى تجعل من ولادته الجديدة علامة على إمكان الولادة المتجددة للأرض من حوله . هذه المقامات التى يسافر بينها الوعى ، أو يبحر ، تتوسط ما بين النقائض والأضداد ، وتجمع بينها ، فى دلالة « منتصف الوقت » التى تنطوى على معنى البينية الذى يفضى إلى الموت أو الولادة ، الرماد أو الوردة ، النهاية أو القيامة ، الزمان الماضى أو الزمان الذى يجىء ، والذى يجمع بين الأطراف المتضادة والمتناقضة فى الوقت نفسه ، فى المنطقة البرزخية ، حيث يختلط النور بالظلام ، ويجتمع البدء بالمعاد ، ويشتبك الآخر بالأنا . وذلك داخل وعى إشكالى ، يبدو كأنه معلق فى الهواء ، بعيدا عن نقطة البداية ، فى الزمان الذى كان ، وبعيدا عن نقطة النهاية ، فى الزمان الذى سيكون .

ولا يتباعد المعنى الأسطورى للبعث ، أو الولادة الجديدة ، فى القصيدة ، عن هذه الدلالة . فمنتصف الوقت هو اللحظة الأسطورية التى تتبدل فيها الكائنات والظواهر ، لحظة التحولات التى تبدو وكأنها مفرق الفصول الذى يصل ما بين الشتاء والربيع ، الذبول والنماء ، الجدب والخصب ، اللحظة البينية التى يمكن أن تكون لحظة للغسق الذى يبدأ به ظلام الليل والفناء ، أو السحر الذى يبدأ منه نور الصباح والتجدد .

هذه الدلالة البينية التى يتضمنها « منتصف الوقت » تتكرر لافته فى سبع قصائد على الأقل ـ غير قصيدة منتصف الوقت ـ فى ديوان « أشجار الأسمنت » . تبرز ـ أولا ـ فى قصيدة « الشىء » ما بين المدينة الهاربة من وراء المسافر والمتوجهة نحوه فى الوصول . وتتجلى ـ ثانيا ـ فى « أغنية للقاهرة » ، حين يتوحد الوعى « بين برزخ وعبور ، وغيبة وحضور » . وتظهر ـ ثالثا ـ فى « طردية » حين يعدو الوعى « بين الماء والغيمة ، بين الحلم واليقظة » مسلوب الرشد . وتفاجئنا ـ رابعا ـ فى « خمرية » فى مدى الرفات التى تسيل بين محطات ادبرت ومحطات أقبلت . وتقابلنا ـ خامسا ـ فى « الرجل والقصيدة » ، حين تتحول القصيدة نفسها ، بفعل الموت ، إلى قصيدة أولى :

وخلف الظن ثم قصيدة اخرى
وبينهما تنام وتستفيق

ونلقاها ـ سادسا ـ فى « يوتوبيا » ، حين :

.. اتحدنا بالمسافات ، وبالوقت
فما عادلنا بدء ، وما عاد وصول

ونراها ـ سابعا ـ فى تجليات الوعى الذى تومىء إليه « مطاردة الوجه الهارب » ، عندما يتوحد الوعى ـ ضائعا ، فى لغو السلالات :

يخصف من إيقاع وقتين على الصمت
ويجبر انكسارا بانكسار

هذه الدلالة المتكررة تصل « أشجار الاسمنت » و« كائنات مملكة الليل » فى عالم شعرى واحد ، ينبسط فضاؤه الدلالى فى اللحظة البينية التى يجسدها « منتصف الوقت » ، بالحيين الزمانى والمكانى ، فالوعى الذى يخصف (أى يلصق الأطراف إليه ويضمها) من إيقاع وقتين ، ويجمع ما بين طرفيهما المتناقضين ويضمهما ، فى أشجار الاسمنت ، هو نفسه الوعى الذى نراه منتظرا نهايته ، منتظرا قيامته ، فراشة أو يرقة ، فى قصيدة « كائنات مملكة الليل » نفسها ، والذى يبدو عاجزا ، عنينا ، تنهشه اللحظة التى تتجسد ريحا عقورا ، تقوم سدا بين كل ذكر وكل انثى ، كأنها :

... السم الذى يسقط بين الارض والغيم
وبين الدم والوردة

بين الشعر والسيفِ
وبين الله والأمةِ
بين شهوة الموت
وشهوة الحضور

هـذه اللحظة نفسهـا هى التى تنسـرب فى قصيـدة « بطالة » ، حيث تتقـاطع القصيـدة ما بـين زمان مضى وزمان يجىء ، كأنها القمر العربى الذى يتـردد كالـوتر المفرد بين مداريه فى قصيدة « آيات من سورة اللون » ، أو كأنها أشرعة من عصور خلت ، تلتقى ، ثم ترسم مفترقا فى قصيدة « طيور المخيم » ، أو كأنها زمن واقف يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى فى قصيـدة « المراثى » ، حيث يظـل الوعى منقسما بين الوجه والقناع ، معلقا بين زمان الأب وزمـان الإبن ، أو متأرجحـا بـين القطبـين المتضـادين لمنتصف الوقت فى « عرس المهدى » ، حيث يظل النقيضان عـلى الطرفـين ، يواجـه كل أخـاه ، كما يـواجه الماضى المستقبل ، وعالم الموت عالم الحياة ، فى فضاء الوعى الذى يصف نفسه بقوله :

انا بين المساء وبين السحر
اتردد ما زلت بين الشعاعين
حتى يعود دمى للشروق
وتزهر وردته فى الحجر

هذه الدلالة المتكررة لما ينطوى عليـه دال « منتصف الـوقت » تصل بـين ديوانى « كـائنات مملكـة الليـل » و« اشجار الأسمنت » ، فى مستوى واحد من مستويات رؤيا عالم يصوغها وعى إشكالى . ولكنها تشى ، فى مغايرة سياقاتها ، بالفارق اللافت مـا بين المنظـور الغالب عـلى « كائنات مملكة الليل » القصيدة التى كتبها حجازى قبل ارتحاله عن الوطن والمنظور الغالب على قصيدة « منتصف الوقت » التى كتبها حجازى قبل عودته إلى الـوطن . فى الأولى ، كانت الدلالة لا تفارق السفر الدائم للوعى الذى يغوص أكثر فأكثر فى قلب الظلمـات ، عاجـزا ، لا يملك سوى الانتحار فى النهاية ، كأنه إله الجنس والخوف وآخر الذكور . هذا الإله ـ القناع ينتحر لأنه أدرك أن ألوهيته لم يعد لها معنى ، شأنها فى ذلك شأن ذكورته التى أضاعها الخوف الذى صار وطنا وعملة ولغة قومية ونشيدا وهوية ، وهو يدرك أن أميرته لم تعد تستبقى فى عش غرامها سوى الكلاب والنمور والكوابيس ، وأنه عاجز إزاء مأساة بلاده التى لم يبق من مجدها غير حانة :

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة
يستعرض فى الضوء الأخير
ظله الطويل تارة
وظله القصير

ويوازى تصاعد الشعور بالعجز عن الفعل على المستوى العام ، فى الدولة التى لم يبق من مجدهـا سوى رجـل الشرطة ، تصاعد الشعـور بالعجـز عن السيطرة عـلى الفعل ، فى المستوى الخاص ، فى عالم الفرد الذى يتحول من صورة الفارس المسيطر على فرسه إلى صورة الفرس الجموح الذى لا يسيطر عليه أحد سوى مبدأ الرغبـة المنفصلة عن الإرادة

لم اعد انا الفارس
اصبحت الحصان الجامح الصاهل فى
إيقاع ركضه الجنونى المثير

ولم يكن أمام الوعى الذى يرتـدى قناع إلـه الجنس والخوف وآخر الذكور سـوى أن يؤدى طقس الانتحار ، فيحزّ عنقه بيديه ، فى شعيرة طقسية كأنها خلاص من عش غرام البلاد الملىء بالكوابيس ، المحاط بالتوابيت ، المغطى بهياكل السلالة التى انحدر منها . إذ بقدر ما يعجز الوعى

المتخفى وراء القناع عن أن يزرع نطفته فى الريح ، أو أن يجعل من لحظة العناق لحظة العبور ، أو أن يسيطر على اندفاعه الجنونى أو يبرىء عجزه الجنسى ، فإنه يؤدى طقس الانتحار ، مجسدا قمة عجزه ورفضه ويأسه ، مفتتحا الشعيرة التى كررتها أقنعة مشابهة ، منها القناع الذى تنطوى عليه قصيدة ، عبد الوهاب البياتى « أولد وأحترق بحبىٍّ » ، حين يصل الوعى المتخفى وراء القناع إلى قرارة الوحدة واليأس ، فنقرأ فى خاتمة القصيدة :

ارمى قنبلة تحت قطار الليل المشحون باوراق خريف فى ذاكرتى ، ازحف بين الموتى ، اتلمس

دربى فى اوحال حقول لم تحرث ، استنجد بالحرس الليلى لاوقف فى ذاكرتى هذا الحب

المفترس الأعمى ، هذا النور الأسود ، محموما ابكى تحت المطر المتساقط اطلق فى الفجر على نفسى النار .

غير أن فعل الانتحار ، فى قصيدة حجازى ، يقع على الطرف الأول من المتصل نفسه الذى يصل بين النقيضين فى دلالة « منتصف الوقت » ، ومن ثم فهو فعل يفضى دلاليا إلى نقيضه الذى يعقبه ويوازيه ، كما تعقب الدلالة الجديدة الموت وتوازيه ، فى دورة الطبيعة والكائنات .

فى مدى هذا المتصل ، كانت الأضداد تتقابل داخل ديوان « كائنات مملكة الليل » كله ، حيث كان كل طرف يُواجد قسيمه ويناقضه ، دون أن تنحل المواجهة أو تنكسر حدة التناقض ، فيظل الوعى منقسما ، باحثا عن وجهه الحقيقى بين الأقنعة والمرايا والرموز ، مدركا ، فى قرارة عجزه ، أنه لن يلمس القاع ، وأنه لن يستطيع استعادة ظله ، وأنه سيظل منتظرا قيامته ، ما ظل فى اللحظة البينية التى يجسدها هذا المقطع ، من قصيدة « المراثى أو محطات الزمن الآخر » :

دائما ستظل تأرجح بين الزمانين
لن تستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تتعود هذا القناع البديل

ولكن هذه المواجهة التى تنحل ، والتى تقترن بالموت الطاغى فى « كائنات مملكة الليل » ، تتبدل فى « أشجار الأسمنت » ، وتبدو فى سياق مغاير ، يشدها إلى الطرف الآخر الموجب من متصل « منتصف الوقت » ، فثم علامات على أن النقيضين يصطدمان ، وأن تعاقبهما المتتابع يتحول إلى تقابل متزامن ، ويعود وجه الأب مرة أخرى لا ليزحمه القناع البديل ، وإنما ليغدو الرحم - المنبع للولادة المتجددة نفسها . هكذا ، نرى الأب رمزا دالا فى قصيدة « منتصف الوقت » ، حيث البطل الذى يرتدى قناعا ملتبسا يراوغنا عن هويته ، يتجلى فى مدن الغياب التى يوغل فى ظلماتها ، وينتقل من بلد غريب إلى آخر ، فى إبحاره ، ومن خطر إلى خطر أشد ، إلى أن تتحطم سفينته وتهوى فى دوار اللجة السوداء ، غير أنه يتشبث بسارية السفينة التى تحمله إلى جزيرة الطاغوت . وفى الجزيرة ، يهرب إلى مساكن الموتى :

وناديت أبى
أسلمته الكنز الذى أودعه عندى
وارتحت على أضلاعه
هل ليلة ؟
هل سنة ؟
حتى سمعت كأن عاصفة تكلمنى
وأنى أعرف الصوتا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كانت القصيدة تنتهى بهذه العودة إلى الأب فإنها تصوغ من قناعها الملتبس رمزا مناقضا لقناع « إله الجنس والخوف وآخر الذكور » ، على نحو يغدو معه الموت المنسرب فى « كائنات مملكة الليل » بداية للولادة الجديدة التى تتصاعد بشارتها ، كالقطاة ، فى آخر قصائد « أشجار الأسمنت » ، من حيث الترتيب وتاريخ الكتابة ، ومن حيث الدلالة اللافتة لمنتصف الوقت الذى يتكشف عن طرفه الموجب الذى يواجه الطرف السالب ، فى وعى الأنا التى تسقط ولادتها الجديدة على موضوعها ، فى طقس شعائرى مناقض من طقوس الولادة الجديدة . إن القناع الذى كان يؤدى الشعيرة الطقسية للحظة الغسق التى يعقبها الظلام ، فى « كائنات مملكة الليل » ، لحظة العجز التى يعقبا الانتحار والموت ، يُستبدل به القناع النقيض فى « منتصف الوقت » ، ليؤدى الشعيرة الطقسية للحظة السحر التى يعقب الظلامَ فيها النورُ ، وتنبثق الحياة من ظلمة التابوت ، وتندفع الحركة المتوثبة من قلب السكون كالقطاة .

لقد كانت قصيدة « كائنات مملكة الليل » نذيرا بالارتحال عن الوطن ، وتعبيرا عن توق إلى عالم آخر ، وقد كتبها أحمد حجازى (عام ١٩٧٣) قبل رحيله عن مصر إلى فرنسا (مارس ١٩٧٤م) . أما قصيدة « منتصف الوقت » ، فهى بشارة بالعودة إلى الوطن ، وتعبير عن رفض الحياة فى عالم الآخر ، وهى آخر ما كتبه حجازى فى غربته (عام ١٩٨٩) . بعيدا عن عش غرامه الملىء بالتوابيت وهياكل السلالة ، وقبل عودته إليه (فى يوليو ١٩٩٠) . بعبارة أخرى ، كانت قصيدة « منتصف الوقت » إجابة عن السؤال الذى سبق أن طرحته قصيدة « أوراس » (التى نشرت عام ١٩٥٩ قبل ثلاثين عاما) :

أرأيت إلى ورق غادر شجره
هل يستوطن شجرا آخر ؟
أرأيت إلى امرأة حرة
هل تهوى إلا صاحبها الأول ؟

ولكن ما بين القصيدة التى كتبت قبل الارتحال عن الوطن والقصيدة التى كتبت قبل العودة إليه ، يتمدد « منتصف الوقت » نفسه ، فضاء ودلالة ورمزا ، يبدأ من القصيدة الأولى ولا ينتهى فى الثانية ، فما زال مفرق الفصول الذى يومىء قطبه الأول إلى العجز والموت ، وقطبه الثانى إلى الأمل والعودة إلى الرحم والتجدد ، قائما كالحاضر المستحيل ، تتذبذب بين طرفيه المتناقضين البلاد التى قد تولد وردة تزهر فى المحل ، أو تموت مثل زهرة يجرفها منحدر السيل . وفى هذا التذبذب ينقسم الوعى الشعرى على نفسه . ويغدو وعيا إشكاليا بأكثر من معنى ، مسافرا فى منتصف الوقت بأكثر من دلالة .

- ٢ -

هذا الوعى الإشكالى دلالة على عالم تاريخى يقع خارجه ، عالم تقع تحولاته فى لحظة متدابرة الأزمنة ، تجمع بين الصعود والهبوط ، ذروة الأمل وقرارة اليأس ، ارتفاع مشروع يعد بالخلاص وسقوط حلم المشروع الذى كان يمكن أن يعد الخلاص . وبين المشروع الحلم - القديم والمستقبل الغامض الذى لا يعرف أحد إلى أين ينتهى بالمشاريع البديلة ، يسقط التاريخ فى شرك ، ويسقط الوعى فى هوة « منتصف الوقت » وتصبح المهمة الأساسية لهذا الوعى هى الخلاص من منتصف الوقت بالغوص فيه ، واكتشاف أقاليمه وتحولاته ، وذلك فى عالم الأنا التى تجعل من التاريخ العام تاريخا خاصا ، ومن الزمان الجمعى زمانا فرديا ، ومن وعيها الذاتى مرايا لزمان منتصف الوقت المتعارضة ، فترتحل الأنا بين المرايا فى نوع خاص من السفر ، وخلف أكثر من قناع ، وعبر

أكثر من رمز ، مستعينة بمراوغة اللغة وغواية الاستعارات ، ولكن يظل السفر دائما سفرا فى :

زمن من مطر
من رذاذ رتيب
يسح رمادا بغير انقطاع

هذا الزمن الذى يسح « رمادا » بغير انقطاع (فى قصيدة « سفر » من ديوان « كائنات مملكة الليل ») مجلى آخر من « رماد الوقت » الذى ينسرب فى قصيدة منتصف الوقت نفسها ، لافتا فى دلالته الرمزية إلى « الرماد » الذى يمكن ان تنحل إليه « العنقاء » ميتة ، أو تبعث منه ملتهبة بالحياة ، فهو مجلى من مجالى منتصف الوقت الذى يصل بين الأضداد . يضاف إلى ذلك ، أن تناقضه المكانى ، الدال على اجتماع الموت والبعث فى الرماد ، مواز للتناقض الزمانى الذى يحرك سفر الوعى بين الشعور واللاشعور ، وفى نقائض كل منهما ، على نحو ينقسم معه الوعى على نفسه انقسامه على مدركاته ، فى اللحظة الزمانية التى لا تقتنص الدلالات المراوغة لها إلا بالسفر فيها .

هذه اللحظة لحظة معرفيه ، اللون الغالب عليها هو اللون الرمادى الذى يتوسط ما بين الأبيض والأسود ، فيتوسط بين طرفين متناقضين . ولا مجال للمطلقات أو اليقين فى هذه اللحظة ، فالأنا الفاعلة فى الوعى لا تبدو واثقة من شىء : لا الإجابات السابقة ، ولا الاقتناعات القديمة ، ولا الرموز التى غنت لها ، كان كل ما هو صلب يذوب فى الهواء ، وكل ما هو حدّى يتبدد فى الفراغ ، وتشعر الأنا أنها فى لجة رمادية ، منتصف للوقت ، وأن عليها أن تواجه هذا الذى تعيشه بوصفه لغزا ، كابوسا ، وأنه لا سبيل إلى تجاوز هذا الذى تعيشه إلا بتجاوز وعيها والتمرد على طرائقه المعتادة فى الإدراك .

هذه اللحظة هى لحظة الحداثة . وقد بدأ شعر حجازى يقاربها منذ أن أخذ الشك ينسرب إلى يقينه القديم ومطلقاته الأولى ، ومنذ ان بدأ وعى المدينة يحل محل وعى القرية ، ومنذ أن حدث الزلزال الرهيب الذى هوى بكل أحلام المشروع القومى فى العام السابع والستين .

قبل ذلك ، كان شعر حجازى يرى المدينة بعينى القرية ، بعينى ريفى غريب فى بلاد تأكل الغرباء ، لا يلمح سوى « سلة ليمون » تذكره بالقرية ، أو الموت الذى يطن فى الميدان ، والبشر المسرعين الخطو ، كأنهم تحت اللهيب والغبار صامتون :

ودائما على سفر
لو كلموك يسألون . كم تكون ساعتك

وكانت القرية ، فى المقابل ، جنة ضائعة ، صدر الأم ، المدى الذى لا يعرف الحراس ، الخضرة التى لا تتبدل كالزمن الثابت أو الحقيقة التى لا تعرف التلون . وإذا كانت المدينة قد كشفت للوعى الريفى عن مداه ، وادخلته فى مأزق الهوية المتسائلة عن نفسها ، فإنها قد أوقعت هذا الوعى فى حبائلها ، وانتهكته ، فى فعل أشبه بالفعل الذى تنطوى عليه قصة « النداهة » ليوسف إدريس ، فأخذ هذا الوعى يفارق حدوده الأولى ، ويكتشف قلبا للمدينة التى كان يظنها بلا قلب :

يدهشنا انا نحب هذه المدينه
واننا قد اكتشفنا خلسة ، فى هذه الأبنية الجوائم
أشياءها الدفينه
وان فيها امراة ، تخطر فى قميص نومها
وقطة تموء فى السلالم
كان صوتا ما ينادى
فنجيبه : نعم

وإذا كان هذا الوعى قد أخذ ينسرب فى المدينة ، يتلمس شـوارعها ويتشـرب شمسها التى أصبحت تنـام تحت جلده ، يبحث فيها عن الرغيف والخمرة والوجه الجديد ، فإن هذا الـوعى قد يصـوغ من معطيات المـدينة أفقـه الشعرى الذى يقتنص المشهد المحمل بالدلالة . وكشفت المدينة عن بعض أسرارها لعينى هذا الوعى ، كأن صوتا ما ينادى فيستجيب الوعى مفتونا برغبة التعرف وخائفا منها ، متأبيا على قدره المقدور فى تحول الهوية ومستسلما له . وبدأت العربات والمحـلات ، الترام ومفتـرق الطرق والحوارى والأسواق ، المرتَّبات والديون والفنادق ، حتى المـراحيض ، الجرائـد والمجـلات ، الهـرة التى تتسلـل مراوغة على السلم ، أو متسولة كالأمير المتسول ، بعد أن تقفر شوارع المدينة ، تنسرب فى لحمة القصيدة وسداها . كأن الوعى يحاول أن ينقل المدينة فى مقلتيـه للقصيدة ، ويحاول أن يعيد تأسيس هويته المدينية فى الوقت الـذى يعيد فيه تأسيس قصيدته المدينية . وذلك فى فعل لا تفلت معه مقلتا هذا الوعى خصوصية المكان فى علاقته بالزمان المتعدد الأبعاد . وبقدر ما أزاح وعى المدينة وعى القرية جانبا ، واستبدل بطرائقه فى الإدراك طرائق جديدة ، أخذ الوعى المتحول يرعى المدينة بعينين لا تملان من النظر ، ويصـوغ من ما تنجـذب إليه هـاتان العينـان القسمات الأولى ، البارزة ، فى جدارية المدينة العربية الكبيرة ، تلك التى أكملها أمل دنقل الذى تعلم من تقنيات حجازى دلالة ما قاله الحكيم الجامعة عن العين التى لا تمل من النظر والأذن التى لا تمل من السمع .

وإذا كان الوعى المدينى قد استبدل بحلم القرية (فى الماضى) واقع المـدينة (فى الحـاضر) ، منقبا فيهـا عن إمكان للتجاوز ، فإن هذا الوعى استبدل بحلم الماضى حلم المستقبل ، حين بحث فى علاقات المدينة التى أصبح طرفا فيهـا ، وفى صراع أهلهـا الذين مـا عادوا غـرباء ، وفى منعطفاتها السرية التى انتهكته ، عن مدينة جديدة تمنح الحرية والعدل ـ لؤلؤة المستحيل الفريدة . ولكن دخول الوعى فى هذا الحلم كان يعنى الاصطدام بالوجه الآخر من المدينة ، المذبح الأخير الذى تترقرق على عتباته آخر قطرات براءة الوعى الريفى .

حدث ذلك ، عندما خرج الوعى باحثا فى المدينة التى يعيش فيها عن المدينة التى يحلم بها ، كأنه الصوت الناطق فى « نشيد الانشاد » ، الصـوت الذى تنهض صـاحبته وتطوف فى المدينة ، فى الشوارع ، وفى الساحات ، تلتمس من تحبه فلا تجده إلا بعد أن تتجاوز الحراس ، ولكنها تجده على كل حال . أما الوعى الذى يبحث فى المدينة التى يعانيها عن المدينة التى يحلم بها فلم يجد من تحبه نفسه ، لم يجد سوى العسس السارى فى هواء المدينة :

قابلنى العسس السارى فى هواء المدينه
فشق صدرى وابقى قلبى لديه رهينة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمفارقة التى ينبنى عليها التضمين تومىء إلى اللحظة التى ينفصم فيها الوعى عن مبتداه الريفى . وإذا كانت المفارقة تقوم على تضمين دلالة البحث فى نشيد الأنشاد عن « من تحبه نفسه » ، واستبدال الدلالة السالبه للبحث الجـديد ، بـالدلالـة الموجبـة للبحث القديم فى المـدينـة القديمة ، فإن التضمين يستبدل بالحـراس الطائفـين فى المدينة العسس السارى فى هواء المدينة . وتمتد المفارقة لتشمل « شق الصدر » ، من حيث هو تضمين مواز من « السيرة النبوية » ، يشير إلى تصفية الوعى من رواسبه القـديمة ، ليغـدو وعيا مؤهـلا لتقبل الـوحى والنبـوة ، فنسترجع صورة الملكين بملابسهما البيضاء اللذين شقا صدر النبى (صلعم) ، وشقا القلب ، واستخرجا منـه حبة سوداء ، طرحاهـا ، ثم غسلا القلب والبطن بـالثلج حتى أنقياه . ولكن شق الصدر ، فى سياق المفارقة ، يتم فى

مدينة تغدو كلها سجنا ، وبواسطة العسس لا الملائكة . وإذا كان السجن هو المكان الذى قد يكون واسعا بلا حدود ، نظل نعدو فى فيافيه حتى يصيبنا الجمود ، فإن العسس هو الفاعل فى المكان ، الفاعل الذى يقوم بأداء الشعيرة التى تكتمل بها للوعى ملامحه المائزة فى مدن العالم الثالث .

ويبدو أنه من المستحيل أن نتعرض لتحولات الوعى الذى يقارب الحداثة ، فى العالم الثالث ، دون أن نقف على هذه الشعيرة الطقسية التى يقوم « العسس » بأدائها فى تحولات هذا الوعى ، فهى الشعيرة التى تحولت إلى صلاة استهلالية لهذا الوعى ، مطلعها ـ عند امل دنقل :

ابانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك . باق
لك الجبروت . وباق لنا الملكوت . وباق
لمن تحرس الرهبوتْ .

وهى الشعيرة التى تفصم الوعى الريفى عن عالمه القديم ، ومن ثم تحوّله عن حلم الفردوس المفقود ، فى الماضى الذى تمثله القرية ، إلى حلم لؤلؤة العدل المستحيل فى مستقبل المدينة العربية الكبيرة التى يبدأ فيها وعى الحداثة بوعى التحديث ، بالمعنى الذى لا يفارق به كلا الوعيين التمرد على غياب الحرية والعدل . وإذا كان « العسس السارى فى هواء المدينة » يقوم بأداء الطقس الشعائرى لشق الصدر ، فى هذا السياق ، فإن القلب الذى يبقى لدى هذا العسس رهينة ، يؤدى دوره بوصفه علامة على إمكان موت هذا القلب فى « السجن » الذى يغدو مرادفا للمدينة كلها ، لا من حيث هى « مدينة بلا قلب » بل مدينة منسوجة من جحيم الخوف والرعب اللذين ينشرهما العسس السارى فى الهواء . فى هذا السجن ، يبدو الوعى المدينى مفزعا ، خائرا ، كأنه طبعة عربية من « ك » فى عالم « المحاكمة » عند كافكا (وفيما بعد « اللجنة » لصنع الله ابراهيم) ، طبعة مهوسة برعب الاتهام الذى يسقط على بطلها اللابطل ، من حيث لا يدرى ، وفى أى لحظة ، فيدخل سجنه الداخلى قبل أن يدخل سجن العسس ، ويعد دفاعه قبل اتهامه ، ويقع سجينا لمجرد « إشاعة » :

ولما تسلل فى الليل من اخبرونى
بانهم فى انتظارى
وانهم شوهدوا حول دارى
وقعت سجينا
وها انذا هارب ومطارد
اهيم بلا وجهة
اتخبط فى العربات المحلات
مفترق الطرقات الحوارى
حبال التليفون ضوء النيون مرايا المصاعد
احاول ان اتدبر امرى
اعد دفاعى
اؤخر هذا البلاء لساعه
احدق فى كل شىء اراه
كانى ابث إليه اعتذارى
كانى احاول نقل المدينة فى مقلتىّ لسجنى
ولكن بلا طائل ، فانا هارب
والمدينة تهرب منى
واشعر انى فقدت قناعى
ملامح وجهى
وانى احس ببعض الدوار
وان علىّ التحلى ببعض الشجاعة

إن دلالة فقد القناع ، فى المقطع السابق (من قصيدة « إشاعة ») لا تتباعد عن دلالة « شق الصدر » فى المقطع الأسبق (من قصيدة « من نشيد الإنشاد ») فكلتا

الدلالتين تقتضى خاصية الوعى المدينى الذى يولد فى الهواء الذى ينسرب فيه العسس . وإذ يفارق هذا الوعى المدينى أصوله الريفية ، ويعيد تأسيس هويته ، فإنه يتمرد على المدينة نفسها ، لا ليستبدل بها القرية ، وإنما ليستبدل بها مدينة مغايرة ، ويستبدل بدم الفريسة الذى يسكنه دم التمرّد الذى لا يترك شيئا دون أن يناله ، ولا يخلف حلما من أحلام الماضى دون أن يقرعه بالسؤال . وفى سياق هذا التمرد ، تبدو دلالة المخلص ـ الأب ـ راعى المدينة ورمزها فى ضوء جديد .

لقد كان حلم المشروع القومى الذى غنى له شعر أحمد حجازى خلال سنوات مده (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) يقوم على مركزية الزعيم ، القائد ، الملهم . وبقدر ما كان هذا الحلم يجمع أقانيم الوحدة والاشتراكية والحرية ، فقد كانت هذه الأقانيم تدور فى فلك بطريركية الأب ـ المخلص الذى يغدو الأبناء صورة منه ، والذى يتجلى معه الزعيم ، الواحد الأحد ، كأنه المفرد بصيغة الجمع ؛ أو الواحد الذى توزعت أعضاؤه فى الأمة ، ولقد استبدل هذا المشروع بالصورة البطريركية للأب الريفى (تذكّر قصيدة « رسالة ... » فى الديوان الأول) الصورة الأسطورية للأب المدينى ، كما استبدل بصورة الإمام فى معتقد الإخوان المسلمين (الذى بدأ به أحمد حجازى) وبالزعيم فى المعتقد السياسى لحزب البعث (الذى انتقل إليه أحمد حجازى) القائد فى المعتقد الناصرى الذى غدا المجلى الأخير للمشروع القومى فى ذروة صعوده . ولقد قامت هذه الاستبدالات على علاقات لمشابهة متعددة الأبعاد . وتوافقت مع مركزية المخلص الأب . وإذا كان نموذج المخلص الأب يمثل الانتقال من وعى القرية إلى وعى المدينة ، على مستوى الاستبدال الذى يضع أبا محل آخر ، فى علاقات من المشابهة ، وسط شعائر بطريركية لافتة ، فإن النموذج نفسه تحول حضوره إلى ما يشبه مركز الدائرة فى المشروع القومى كله ، كأنه البدء الذى ينبع منه كل شىء ، والمعاد الذى ينتهى إليه كل شىء ، فهو القلب الذى ترتهن حياة جسد الأمة بنبض حضوره فيها .

فى هذا السياق ، كانت صورة عبد الناصر مجلى جديدا من النماذج الأصلية archetypal Patterns للأب المخلص ، بالمعنى الذى نجده عند كارل يونج . وشأن كل النماذج الأصلية ، كانت الصورة تجمع بين موروثات الماضى وأحلام المستقبل وتطلعات الحاضر ، فى إهابها الذى جعل من الزعيم الفرد جمعا من الآباء ، ومن القائد الملهم تجسيدا حيا لأسطورة المخلص التى تكثّف التاريخ كله ، فى لحظة من لحظات حلمه المتكرر ، فى المجتمعات الثيوقراطية ، بمنقذ يملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا . هكذا ، كانت صورة عبد الناصر قرينة النار التى شبت فى النجمة ، والخيل التى عادت من الغاب بعد العتمة ، والصوت الذى :

...

.. دامت هجرته ألفا وثلاثمائة
وأطل أخيرا يحدونا
بالحرية
بالشعب الواحد من بغداد إلى الدار البيضاء
بالأرض لأبناء الأرض الفقراء

إنها الصورة التى تقوم على أفعل التفضيل الذى يجسد البطل ـ المخلص ـ الفارس الذى نرى فيه الإنسان :

... أصفى ما يكون
الصق ما يكون بالأرض ، وأبواب البيوت ، والشجر
أكثرنا حزنا ، أشدنا تفاؤلا ، أبرّنا بنا
أحن من صافى الندى على الثمر
...

حصانه احلامنا
كرٌ وفرٌ في السنين
وسيفه احزاننا
يا هول غضبة الحزين

ولقد كان حضور هذا البطل ـ الأب يمثل الأمان في عالم المدينة ، فهو قلب المدينة التى بلا قلب ، مـوئل الكـرامة والسلام والحرية . وعلاقة الشاعـر به هى عـلاقة الإبن بأبيه ، في مستوى التشابه الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحـاد ، فيكتسب الإبن ـ الشاعـر صفات الأب ـ المخلص ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فيغدو الشاعر أبا ، زعيما ، مخلصا ، فارسا آخر ، ولنتذكر :

فرسى لا يكبو
وحسامى قاطع
وانا الج الحلبة
مختالا الج الحلبة اثنى عطفى
اتلاعب بالسيف
لا ارتجف امام الفرسان

ولكن حضور العسس السارى في هواء المدينة كان يعكّر عـلى الأب الـزعيم ، ولم يكن الإبن يـدرى ، بعـد ، أن الحضور الثانى هواللزوم المنطقى للحضور الأول ، فكان يفترض أن إزاحة العسس سوف توصله إلى مقام يخلوله فيه وجه أبيه ـ الشبيه والزعيم ، وكان يفترض أنه من حق الزعيم أن يفعل ما يشاء ، ما ظل أبرنا بنا ، وما ظل يعمل لكى يعيد إلى المدينة لؤلؤتها التى تحدثت بها الحكـايات القديمة :

قلنا لك اصنع كما تشتهى
واعد للمدينة لؤلؤة العدل
لؤلؤة المستحيل الفريده

وبقدر ما كان الإبن ـ الشاعر المغنى ـ يخاف أن يكون حبه لهذا الأب ـ النموذج الأصلى ـ خوفا عالقا ، من قرون غـابرات ، فـإنه كـان يطلب منه أن يخلصـه من سطوة العسس :

فمر رئيس الجند ان يخفض سيفه الصقيل
فإن هذا الشعر يابى ان يمر تحت ظله الطويل

وقد كتبت القصيدة التى تحتوى على هذين السطرين بمناسبة الانتخاب الثانى للأب ـ المخلص ـ عبد الناصر ـ رئيسا للجمهورية (عام ١٩٦٥) . ولكن رئيس الجند لم يخفض سيفه ، والقائد الأب لم يمنع رئيس الجند من أن يدمر الحلم ، وتبخـرت بقايـا الحلم نفسه تحت شمس الخامس من يونيو في العام السابع والستـين ، وتكشف المشـروع القومى عن سـراب ، إذ لم يقم أبناء الـوطن الشرفاء بتسلم علم الوطن ، ولم يكن الاتحاد الاشتراكى بيتا لمن لا بيت له ، وظل العسس السارى في هواء المدينة علامة على أى مشروع يقوم على مخلص فرد . وبدا أن حلم المخلص الفـرد كحلم القريـة الوادعـة لم يكن غير وهم جميل . وكما قـام العسس السارى في المدينة بتصفيـة الوعى من رواسبه الريفية ، تولّت هزيمة العام السـابع والستين زعزعة صورة « الفـارس » الواثق من خطـوه ، الذى تجلى كأنه انعكاس للبطل الزعيم الفارس ، واستبدل الشعر بصورة « الفارس » قناع « الأمير المتسول » الذى انفض عنه الجميع ، وأصبح ضـائعا ، عاريا ، ليس كما ولد بل مثل جثة تنوشها الصقور ، وجهه الباكى الكظيم لم يعد شبيها بوجه أبيه ، ووعيه المنقسم لا يكف عن إلقاء السؤال :

هل انتهى زماننا
كنت اظنه ابتدا ؟

وتنقلب علاقة الإبن ـ الأب من التشابه الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد إلى الاختلاف الذى يدفع الإبن إلى تقريع الأب بالسؤال :

من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المغنى الذى كان يبحث للحلم عن جسد يرتديه
ام هو الملك المدّعى ان حلم المغنى تجسّد فيه
هل خدعت بملكك حتى حسبتك صاحبىَ المنتظر
ام خدعت باغنيتى
وانتظرت الذى وعدتُك به ثم لم تنتصر
أم خدعنا معا بسراب الزمان الجميل ؟

غير أن السؤال يظل يحمل المشابهة التى يتبادل معها الطرفان الصفة والمسؤولية على السواء ، فالاختلاف لا يصل إلى الدرجة التى يقوم فيها الإبن بشعيرة قتل الأب ، فالإبن لايستطيع أن يؤدى الطقس المرعب الذى قام به « أورست » أو « أوديب » ، إذ لا قِبَل للابن بمواجهة الإيرينيّات ، فبنية وعيه التى ينطقها النص الشعرى يلازمها حضور الأب بوصفه حضور « صاحبى المنتظر » . ولذلك ، فإن الإبن الذى يطرح سؤاله على المخلص ـ الأب ، فى المقطع السابق ، يبدو كما لو كان يطرح السؤال على صورته المنعكسة فى مرآة ، والعكس صحيح بالقدر نفسه .

ولكن إذا كان السؤال يعنى المواجهة فى هذا السياق ، والمواجهة تعنى انشطار الوعى وانقسامه على نفسه وصورته على السواء ، فإن هذا النوع من المواجهة مساءلة تقرع بالشك موضوع الإدراك وفاعله ، فتغدو علامة على وعى يتمرد على موضوعه وعلى طرائقه التى اعتادها فى إدراك الموضوع . وإذ تقرع المساءلة الموضوع بالشك ، فإنها تنتقل بالوعى الشاك من ماضى مطلقاته ، اليقين ، إلى حاضر شكه الذى يزعزع التسليم بأى مطلق قديم أو جديد ، فيظل الوعى ضائعا ، بلا يقين أو اب ، خصوصا أن الأب قد مات بالفعل فى سبتمبر الحزين من عام ١٩٧٠ . ودفع موته الإبن إلى أن يقرر بصيغة الجمع :

لا ندرى غدا ماذا يكون
وكيف تشرق شمسه فينا ولستَ على المدينة ؟

لنقل إن اللاأدرية المصاحبة لغياب اليقين ثمرة انكسار الحلم وموت الأب ـ المخلص ، ولكن انعدام اليقين نفسه يتحول إلى حالة معرفية ، تغدو فيها الأنا معلقة فى الفضاء ؛ كأنها « لاعب سيرك » يفلت الحبال للحبال ، فى « اللحظة المدمرة » التى تترك فيها ملجأ فى الزمان الذى كان ، دون أن تدرك ـ بعد ـ ملجأ فى الزمان الذى سيكون ، فتظل معلقة فى فضاء المكان والزمان ، نهب الخوف والمغامرة ، تحتها ظلمة الهاوية المرعبة ، تجتر انتظارها الثقيل . هذه اللحظة لا مجال فيها سوى للسؤال الذى يولد السؤال ، السؤال الذى يمزق الوعى بين الطرفين المتناقضين لهذه اللحظة المدمرة ، ويقرع الوعى بهويته المنقسمة فى الحاضر ، فى سياق نقرأ فيه :

إننى ضائع بين تاريخىَ المستحيل
وتاريخى المستعاد
حامل فى دمى نكبتى
حامل خطاى وسقوطى
هل ترى أتذكر صوتى القديم
فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد ؟

ونعود إلى « الرماد » مرة أخرى ، علامة على دخول الوعى شعائر الارتحال فى منتصف الوقت ، مع السؤال الذى تومىء إجابته إلى الاحتمالات المتعارضة لطقسى الموت والولادة الجديدة من تحت « هذا الرماد » . وإذا كانت دلالة « السفر » تصل ديوان « مرثية للعمر الجميل »

بديوان « كائنات مملكة الليل » فإن هذا الوصل يبدأ من ضياع اليقين ، فى المدينة التى صارت تصدم العين بما فيها من قذى ودمامة ، وبفضل العسس الذين شادوا مدائن فوق الهزيمة . ويقترن « السفر » بالموت فى الديوان الاول ، حيث نقرأ :

استرح يا طبيبى
إن دائى الإقامة
ودوائى السفر

ويتكرر السفر فى ديوان « كائنات مملكة الليل » الذى كتب أغلبه خارج مصر ، خصوصا قصيدة « سفر » نفسها ، حيث ندخل فى زمن الوعى الذى يسح « رمادا » بغير انقطاع ، فى زمن لا يدرى الوعى أفى الليل هو أم فى النهار ، لأنه زمن منتصف الوقت الذى يجمع ـ كاللحظة المدمرة ـ كل الأضداد ، والذى يسقط الوعى فى حبائله كأنه واقع فى شرك .

- ٣ -

إن كل القصائد التى كتبها حجازى ، خارج مصر ، تنويعات على هذا « السفر » الممتد فى « منتصف الوقت » ، حيث تتسع « اللحظة المدمرة » التى ينتقل فيها الوعى بين النقائض ، كأنه مسافر يرتحل فى أقاليم لا يعرف تضاريسها ، ويعانى من تحولات شعوره بأنه ماض فى نفق مظلم لا يعرف له نهاية . ولكن الوعى الذى ينطق هذه القصائد يستبقى من بداياته ، قبل دخوله اللحظة المدمرة لسفر منتصف الوقت ، رقيتين يحملهمازادا وسلاحا فى سفره ، يتعوذ بهما كلما حزّبه انقسام الهوية ، أو تهددته أعاصير الضياع فى الآخر .

وتنطوى أولى هاتين الرقيتين على أسطورة البعث ، تلك الأسطورة التى تقول إن للمدينة دورة كدورة الكائنات والفصول ، وإن الموت لا بد أن تعقبه الولادة الجديدة ؛ وإن منتصف الوقت لا بد أن تعقبه بدايات وقت قادم ، وإن الأنا التى تغيب مع الهزيمة لا بد أن تشرق مرة أخرى ، ويبعثها الله من تحت الرماد . إنها الأسطورة التى كشفت عن محياها الأول عام ١٩٥٨ ، فى قصيدة « بغداد والموت » ، حين تحوّل شهداء بغداد عام ١٩٤١ (بعد أن أطاح البريطانيون بحكومة رشيد على الكيلانى) إلى صور أخرى من تموز فى تحولاته البعثية ، ما بين الذبول والنماء ، الموت والحياة التى تفجرت بثورة عام ١٩٥٨ :

من قاع حفرتى اغنى يا اوائل النهار
احلم كالبذور فى الثرى بعيد الاخضرار

وهى الأسطورة التى لاذ بها الوعى الشعرى ، بعد كارثة العام السابع والستين وموت الأب ، فى قصيدة « تروبادور » ، بحثا عن فرس وليد أو عاصفة جديدة فى صمت المقبرة .

هذه الأسطورة عادت لتظهر فى المنفى ، تبعثها حية انتفاضة ١٧ و١٨ يناير عام ١٩٧٧ ، مقترنة بالقيامة المجيدة التى كأنها الرؤيا ، فى قصيدة « القيامة والطفل الضائع » ، ولكن على نحو تتجاوب فيه الأسطورة الفرعونية للبعث بالتضمينات القرآنية التى تشير إلى ولادة المخلص المسيح بن مريم ، فتتحول مصر إلى نخلة يمر الأنبياء بها ، يهزون إليهم جذعها ، فيشرق طلعها الوهاج من بعد يأس ، بفعل تضحية الفقراء الذين تدرعوا بزنود قتلاهم ، وافتدوها ، وتحركوا بالخصب فى انحائها ويتجلى اوزيريس ـ النيل فرسا إلهيا يأتى فى الربيع :

فيرش خضرته على الوادى
ويركض فى اتجاه البحر حتى يلتقيه امامه

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

فيشب من فوق اثنتين إلى الغيوم الزرقِ
يضربها بحافره
إلى أن يقدح الشرر المطير
ويشفى الظمأ الوبيلَ
ويشتفى
متفجرا بحرارة الماء المضفَّر بالمعادنِ
حاملا معه المدائن ، والأهالى ، والقرى
والطيرَ والحيوانَ

ولا تنفصل أسطورةالبعث عن أسطورة المخلص فى النهاية ، فكلتاهما وجه للأخرى ، بالمعنى الذى يجعل الأولى مقترنة بالفعل والثانية مقترنة بالفاعل . لقد عاودت أسطورة المخلص الظهور منذ اللحظة التى مات فيها المخلص الأب ، ففى مرثية عبد الناصر الأولى « الرحلة ابتدأت » (عام ١٩٧٠) تظهر أسطورة المخلص من جديد ، ويظهر عبد الناصر فى هيئة تموز ـ أوزيريس الذى يتحول موته إلى بداية لولادة جديدة ، فى شعيرة أشبه بشعائر بعث الأب الإله الذى يتجدد مولده ، حين يدور العام دورته وتستدير الفصول . كذلك عبد الناصر :

ياتى غدا فينا
يبوح بسرِّنا الخافى ويسلمنا ودائعه الدفينه

(ولنتذكر هذه « الودائع الدفينة » فسوف نراها معكوسة ، بردها الإبن إلى الاب ، فى قصيدة « منتصف الوقت ») . وحتى عندما يتمرد الإبن على الأب ، فى « مرثية للعمر الجميل » (سبتمبر ١٩٧١) فى الذكرى الأولى لوفاته ، ويتمرد على نفسه خلال تمرده على أبيه ، ويقتحم بوعيه عوالم الأسئلة التى تلقى بهذا الوعى فى تناقضات منتصف الوقت ، فإن هذا الوعى نفسه يستبدل بحلم المخلص الأب الذى تهاوى ، حلما جديدا عن أب آخر ، صاحب منتظر ، يأتى فى زمن قادم :

تتوارى عصوركم وأظل أغنى لمن سوف ياتى
فيتحد الكل فيه ، وترجع قرطبة وتجوز
الشفاعه .

وليس من الغريب أن تتكرر الإشارة إلى هذا المخلص الجديد الذى تعد الأرض بمولده من ألف عام ، فى قصيدة « القيامة والطفل الضائع » (عام ١٩٧٧) ، بعد أن ظهرت صورته فى قصيدة « عرس المهدى » (عام ١٩٧٦) ، مؤديا الشعيرة الطقسية التى تبعثة حيا من رماد موته ، فنراه مقبلا يقود عساكره الفقراء .

ويهبط من فوق السحب
ليصحح خارطة الأشياء
وينصف عربا من عرب

ولكن أسطورة المخلص كأسطورة البعث،وجهان لشعيرة طقسية واحدة ، هى آليه دفاعية ، يحفظ بها الوعى توازنه فى مواجهة انقسامه على نفسه من ناحية ، وانفصال الواقع عن حلمه من ناحية ثانية ، وآملا فى واقع متغير من ناحية ثالثة . وبقدر ما تقوم هذه الأسطورة على إيمان بعصر ذهبى ، سابق الوجود على نحو مطلق ، كأنه صورة أولى نقية ، يتكرر بعثها بعد كل ذبول لها ، فإن هذه الأسطورة تجعل من تكرار البعث ، فى كل نقاط المستقبل ، بمثابة تكرار للصورة الأولى النقية ، أو الماضى المطلق فى كماله . عندئذ ، لا يقع المستقبل فى الغد الآتى بل فى الأمس الأول ، ولا يتحرك التاريخ صوب الأمام بل يستعيد دورته من الماضى ، ولا يغدو الزمن المستقبل سوى استمرار للزمن الماضى ، كأننا إزاء دلالة مقاربة لما نقراه فى مفتتح الرباعية الأولى (نورتن المحترق)من الرباعيات الأربع عند إليوت :

الزمن الحاضر والزمن الماضى
كلاهما حاضر ربما فى الزمن المستقبل

والزمن المستقبل متضمنا فى الزمن الماضى .

ولا فارق بن دلالة الزمن المستقبل المتضمن فى الزمن الماضى ، ودلالة المقطع الأخير من قصيدة « القيامة والطفل الضائع » :

يا ارجوحة الميلاد لا تتوقفى
دورى
وسوخى فى عروق الطينة العطشى
وعودى للصعود ،
ورفرفى
ولِدى الذى تعدين من الفٍ بمولده
وشقى عنه تربتك العصيّة
وانزفى

إن ما تفعله الأرجوحة هو الحركة الدائرية المتكررة ، أبدا ، لتلد الذى وعدتنا به الأم الكبرى منذ الف عام . وإذا جاء المستقبل بهذا الذى وعدنا به ، فإنه يأتى بما سبق أن تقرر فى حاق المقدور من دورة الفصول ، فهو مستقبل متضمن فى الماضى من قبل حدوثه .

فى هذا السياق ، يمكن أن نستعيد دلالة المخلص الذى انبثق فى قصيدة « أوراس » (القيت الصياغة الاولى لها عام ١٩٥٦ مع الذكرى الثانية لانبثاق الثورة الجزائرية) بوصفه صوتا :

دامت هجرته الفا وثلاثمائه
واطل اخيراً يحدونا

ونستعيد دلالة صوت المغنى الذى كان ، فى « مرثية للعمر الجميل » ، يضرب قيثارته وسط المخاض الأليم :

باحثا عن قرارة صوت قديم

والذى يتحد بالمخلص فى المرثية نفسها ، ويغدو صورة منعكسة منه ، فيربط تذكره قرارة صوته القديم ببعثه الجديد ، كالعنقاء التى تنبعث من رمادها ، فلا يفاجئنا السؤال الذى سبق الاستشهاديه :

هل ترى اتذكر صوتى القديم
فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد
ام اغيب كما غبت انت
وتسقط غرناطة فى المحيط ؟

إن دلالة « الصوت القديم » كدلالة الصوت الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة ودلالة حلم الولادة الذى وعدنا به من ألف عام ، كلها دلالة تجعل الماضى رحم المستقبل ، والمستقبل متضمنا فى الماضى ، كأنه صورة متكررة من حضور أولى ، مطلق . والشاعر الذى ظل متحدا بالمخلص ، كأنه انعكاس لصورته فى المرآة ، هو نفسه الإبن الذى لم يجرؤ على قتل الأب . قد يتمرد عليه أو يرثى عمره فى جنته التى تكشفت عن سراب . ولكن السراب نفسه يظل مقترنابصفة « الجميل » ، كالعمر الضائع الذى لم يكن غير وهم جميل .

هذا الاقتران المراوغ بالأب يجعل من حضور الإبن صورة متجددة من الأب ، بالمعنى الذى يجعل الزمن الحاضر متولدا عن الزمن الماضى ، والزمن المستقبل انعكاسا للزمن الماضى . وذلك معنى لم يفارق دلالة المشروع القومى قط ، فهو مشروع يسعى إلى مستقبل متضمن فى الماضى بمعنى أو بآخر . ولذلك ، كان الإلحاح على أسطورة البعث مصاحبا لكل تجليات المشروع القومى ، عند شعراء الخمسينيات والستينيات ، التموزيين بأكثر من معنى ، على اختلاف مواقعهم واتجاهاتهم التى تجمع ما بين أحمد حجازى وأدونيس رغم بعد ما بينهم ، وتصل حبال أمل دنقل بمحمد عفيفى

مطر (فك الله حبسه)(*) رغم تناقضهما ، فأسطورة البعث تنبثق فى شعرهم ، لا تفارق تجلياتهم صورة المخلص الذى يتخذ اسم « المهلهل » أو « عمر » أو « المعتصم » أو « صلاح الدين » أو « عبد الناصر » ، والذى يبدو كأنه مجلى للعنقاء أو تموز أو أدونيس ، والذى ينعكس على ابنه ، فى مرآة القصيدة ، فيغدو الشاعر الذى يعرف كيف يغيّر الفصول ، ويستجلب العهد الآتى ، كأنه المفرد بصيغة الجمع والواحد الذى انتثرت أعضاؤه فى الآخرين .

ولكن الإلحاح على أسطورة البعث كالعلاقة بالأب دال يردنا مدلوله إلى شعور مهوس ينطوى على تضاد عاطفى فى موقفه من التاريخ ، فالوعى الذى يلح على أسطورة البعث والمخلص ، وعى يحمل فى دمه نكبته ، ويلح على الزمن بوصفه العلة والدواء ، الجرح والسكين . إنه وعى ممسوس بانقسامه الذى لا يسافر منه إلا إليه ، بين قطبى التاريخ المستحيل والتاريخ المستعاد ، أملا أن يبعثه الله من تحت رماد الحاضر ، فى المستقبل ، عندما يتذكر صوته القديم ، فى الماضى .

- ٤ -

هذا الوعى المهّوس بالتاريخ يرى الزمن من أكثر من منظور : هناك منظور الزمن الخارجى الممتد ، المتعاقب كأنه دقات الساعة فى الميدان ، الذى يتحرك إلى الأمام ، مندفعا كأنه مجرى النهر ، يحوّل كل شىء فى مجراه ، ويناقض بحركته كل ما يقبع ساكنا على ضفتيه ، ويفاجىء الإنسان بالتغير الذى حدث فيه :

نحن قد نغفو قليلا
بينما الساعة فى الميدان

ثم نصحو فإذا الركب يمر
وإذا نحن تغيرنا كثيرا .

من هذا المنظور ، نسمع صلصلة أجراس عربة الزمن المجنحة تتقدم ، دائما ، وراء ظهورنا ، تنذرنا باقتراب النهاية ، وتؤكد التناقض بين عمرنا القصير وزمن التاريخ الممتد ، فتشعرنا بفقد من سبقوا منا ، وتغرقنا فى الذكرى الفردية التى ترجع بنا إلى ما يناقض اتجاه الزمن الكرونولوجى .

وهناك منظور « منتصف الوقت » ، حيث الزمن متضارب ، متعارض الاتجاه ، يتمزق معه الحاضر ما بين الماضى والمستقبل ، ويوازى ما فى الداخل ما فى الخارج ، ويتشابه الثبات الملازم لحركة الدائرة مع الثبات الملازم لسكون « أشجار الاسمنت » وحركة اللاحركة فى الزمن الواقف الذى يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى ، فى فضاء « كائنات مملكة الليل » ، فى إيقاع ركضها الجنونى المثير ، ما بين الأرض والغيم ، والدم والوردة وشهوة الموت وشهوة الحضور . إنه الزمن الذى تغدو معه الأرض صخرة ، تفلت فى التقاويم التى لم نكتشف إيقاعها الصعب ، الزمن الذى يمكن أن تكون لحظة العناق فيه لحظة العبور . زمن التمرد على توابيت هياكل السلالة ، والاغتسال فى الدم والريح ، زمن كالأفول ، كالخطيئة ، كالحاضر المستحيل الذى يطرح السؤال المؤرق لكائنات مملكة الليل :

كيف تجتمع الأزمنه
بينما هى تهرب من يدنا
ثم تسقط فى خارج الأمكنه

(*) كتب صاحب المقال هذه السطور قبيل الإفراج عن الشاعر

هذا الزمن المتعارض فى حركته هو نفسه الزمن الذى يمكن أن ينقلب على نفسه ، عائدا إلى مبتداه ، لكى ينقلب على مبتداه كرة أخرى ، حسيرا ، كسيرا ، محبطا ، عائدا إلى الحاضر المستحيل ، فيما يشبه حركة الدائرة المرتدة التى تبدأ من نقطة لتعود إليها فى ارتداد مطرد ، يسقط الحاضر على الماضى والماضى على لحاضر ، خصوصا فى « أشجار الأسمنت » ، على نحو ما يحدث فى قصائد مثل « طللية » و« العودة إلى المنفى » و« خمرية » و« خمس قصائد » ، فيتوازى المبنى والمعنى ، ويغدو الزمن موضوعا (Theme) للقصيدة وعنصرا بنائيا لها .

هكذا ، نرى رد العجز على الصدر ، بالكيفية التى نجعل من افتتاحية القصيدة خاتمة لها ، فى « طللية » و« خمرية » و« يوتوبيا » ، وذلك فى حركة تكرارية يوازيها « التدوير » العروضى الذى يلغى فواصل الجمل جاعلا منها جملة واحدة ، ممتدة ، دائريا ، يردنا أولها إلى آخرها . وتوازيها الكيفية التى تقوم معها القافية بوظيفة من وظائف التدوير ، فتغلق كل مقطع على نفسه ، فى دائرة هى تكرار لسابقتها ولا حقتها . حتى التشبيه ، يتحد طرفاه ، كما يقول البلاغيون ، فنصل إلى التشبيه الذى يمكن أن ينقلب طرفاه ، فتغدو الحركة بينهما أشبه بحركة محيط الدائرة .

هذه الموازيات التقنية عنصر بنائى يجسّد ويقتنص دلالة ارتداد الزمن الدائرى الذى يرد الحاضر المستحيل على ماضيه ، كما يرتدّ العجز على الصدر ، أو كما يرتد البصر إلى الحركة المرتدة من الماضى ، فى سياق نقرأ فيه :

ــ يا صاحبىّ قفا
فالشمس قد رجعت
ولم تعد بغدِ
ــ زمن يلتقى منازله الأولى
فلا يدرك منها
إلا طلولا طلولا .

هذا الزمن الدائرى المرتد يسقط نفسه على حركة الأشياء ، فى ديوان « أشجار الأسمنت » ، خصوصا عندما تتجلى « الأشياء » ، من حيث هى موضوعات مشخصة ، غير متشيئة ، لها دورات أشبه بدورات الكائنات والطبيعة ، فتتحرك « مصابيح الشوارع » ، دلاليا ، فيما يشبه الدائرة : تنأى منسية حين تأخذنا صحوة الشمس ، تلوح حين يحل الظلام ، وتأخذ وقفتها متألقة زاهية ، يأتيها السكارى فى قلب الليل ، يستأنسون بها ، ولكنهم يرحلون ، وتبقى تغنى لأنفسها فى الطرقات الخالية ، وتركض عارية فى المطر ، تنزف أضواءها الباقية فى غبش الفجر ، تموت مع الصباح ، ولكن إلى حين ، فسرعان ما تبدأ الدورة المتكررة بعد صحوة الشمس ، وتبدأ دورة التحولات المتكررة ، كأنها دورة القوافى الدائرية المتكررة التى تحاصر التحول وتقتنص أبعاده الزمنية ، ولا فارق بين « مصابيح الشوارع » و« الشىء » فى هذا السياق ، فالشىء يوقع تجلياته على سبع قواف دائرية ، تكمل دورة من دورات الطبيعة المتكررة ، ويمسح أوجهنا برذاذ الفصول ، فى تقابلاتها التى تعارض الحلم بالحقيقة ، والنهار بالليل ، والأرض بالبحر ، والحضور بالغياب . وعندما نختفى نحن يوجد الشىء ، ثم يغيب ، ويرجع من نقطة فى الأفول ، نازلا فى المكان الذى انسحبت منه أقدامنا .

هذا الزمان الدائرى يتضمن معنى الثبات ، فحركته المتكررة تجعل البدء كالمعاد ، والمعاد كالبدء ، فى سياق الحركة التى لا تغدو صيرورة للتحول الصاعد بل ثباتا متحركا لدولاب ، يظل هو هو ، فى دورانه الذى لا تبدو له نهاية . هذا النوع من الثبات هو الذى يقابلنا ، حين :

يقبل الوقت ويمضى
دون أن ينتقل الظل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقبل الريح وتمضى
دون أن تعبر هذا الصمت
...
يقبل الليل ونمضى
دون أن نشبع من نوم

أعنى أن هذا الثبات يقابلنا حين يشدنا قطب السلب إلى الموات ، فى منتصف الوقت ، إلى التكرار العبثى للحاضر المستحيل الذى لا يستطيع تجاوز استحالته ، فيكرر نفسه ، كأنه فى معزل عن حركة الكون المتغيرة التى لا تخلف فيه أثرا ، فالثبات باسط نفسه على الظل الذى لا ينتقل بانتقال الشمس ، والصمت الذى لا تقطعه الريح ، والنوم الذى لا تنهيه حركة النهار .

هذا الثبات يومىء إلى إحدى دلالات « أشجار الأسمنت » بصيغتها التى تنطوى على المفارقة المتوترة بين متضايفين (مضاف + مضاف إليه) يسقط ثانيهما صلادة جموده على أولهما ، فيحجر النسغ المتسرب فى الفروع والأغصان ، ويحيله إلى صدأ أو عطب دون جذور ، وشيئا فشيئا تتحول « أشجار الأسمنت » إلى حبالة تصطاد العصافير التى تسقط كالأحجار فى أجهزة الرادار ، أو تشنق على أسلاك آلات استراق السمع ، أو تتحول إلى رحم لا يلد سوى أطفال ناقصى الخلقة ، كأنهم مجلى متكثر لذلك الذى كان إلّها للجنس والخوف وآخر الذكور ، فى كائنات مملكة الليل التى يفارق الليل فضاءها .

وليس هناك ما يواجه هذا الزمن الدائرى ، الثابت ، سوى مجابهته بنقيضه الذى تنطوى عليه الدلالة المزدوجة المنسربة فى « منتصف الوقت » ، حين تبرز الدلالة المزدوجة النقيض لتضعه فى مواجهة نقيضه . وعندئذ ، يتحرك الزمن إلى الأمام ، صاعدا إلى المستقبل ، باحثا عن افق ، يغدو تجاوزا للحاضر المستحيل ، فالحاضر المستحيل يتحرك فى فضاء منتصف الوقت الذى يجمع الأضداد ، والذى ينعكس على نقائضه ، فيتصل بالمستقبل الواعد ، حلم الخلاص ، الوطن الذى يمكن أن ينبثق من قرارة الرمل وردة تزهر فى المحل ، كأنها وجه القاهرة المقبل بعد طول يأس .

ولا شيء يوازى الذكرى والذاكرة والرؤيا ، من حيث الأهمية ، فى هذه الدورة المنعكسة على نقائضها . الذكرى التى لا تكف عن الحركة المعاكسة لاتجاه حركة الزمان الكرونولى الممتد . والذاكرة التى لا تكف عن استعادة الماضى وتأمل مغزاه فى انكسار الحاضر . والرؤيا التى تحاول أن تغوص فى ظلام الواقع لتكشف ، فى هذا الظلام ، عن أفق للتحول ، يستدير به الزمن ، فيسترد صعوده الذى كان ، ويدور فى حركة أشبه بحركة الدولاب ، ما بين الصعود والهبوط ، عبر قطبى الماضى والمستقبل ، أو الذاكرة والرؤيا .

والذكرى كالذاكرة تتجه صوب الماضى ، دائما ، بعكس الرؤيا التى تتجه ، دائما ، صوب المستقبل . والذاكرة جمعية ، تحمل ماضى الأمة ، جذور الهوية ، الماضى الذهبى المطلق . ولذلك فهى تحفظ على الوعى تميزه وحضوره فى مواجهة الحاضر المستحيل والآخر على السواء ، وتؤدى دور العزاء الذى يتحول به الحاضر المستحيل إلى دورة هابطة من دورات الفصول ، تعقبها دورة صاعدة ، تستعيد الماضى الذهبى المطلق .

والرؤيا استعادة لصورة الماضى المطلق ، عبر طقس أسطورة البعث ، بالمعنى الذى تنطقه قصيدة مثل « القيامة والطفل الضائع » (فى ديوان « كائنات ... ») إذا تنبنى القصيدة على الأسطورة الفرعونية للبعث . وتجعل من الأسطورة المضفورة بالتضمين الدينى علامة على المستقبل ، بعد أن تجلت بشارة له فى الفعل البشرى الجمعى لانتفاضة الخبز فى مصر عام ١٩٧٧ . هذا المعنى نفسه يناوش قصائد « أشجار الأسمنت » . بإلحاح

أشد ، وينسرب فى « أغنية للقاهـرة » ، ويغدو عنصـرا بنائيا فى قصيدة « منتصف الوقت نفسها » ، ويتحول إلى بشارة بالمستقبل المتضمن فى الماضى الأسطورى فى قصيدة « طللية » ، وذلك حين تستعيد خاتمة القصيدة أسطورة البعث الفرعونية مرة أخرى ، بوصفهـا نقيضا للحـاضر المستحيل ، فنلقى الموت الذى هو بداية الحياة ، والماضى الذى هو الوجه الآخر للمستقبل :

لو انها حوصرت حتى النهاية ،
حتى الموت ، لو سحبتْ
على مفاتنها غلالة من مياه النيلِ
واضطجعت فى قاعه !
لو سقتها الريح فانطمرتْ
فى الرمل واندلعتْ
من كل وردةِ جرحٍ وردة
فالمدى عشب ونوار .

أما الذكرى فهى فردية . كل سفر فيها ، أو عبرها ، سفر مُحْبَط ، فلا شىء يعود على المستوى الفردى . العمر تتساقط أعوامه كأوراق النتيجة ، والأصحاب يـرتحلون كما ترتحل الطيور . قد تعود الثورة العربية التى يحلم بها الوعى ، ولكن الفرد الذى يحلم بها لن يعود ، على نحـو مـا نقـرأ (فى قصيـدة « بطـالـة » مـن ديـوان « كائنات ... ») :

إن زمانا مضى
وزمانا يجىء
قلت للثورة العربية
لا بد ان ترجعى

اما انا
فانا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفىء .

ولا يبقى من الذكرى (فى عالم « أشجار الأسمنت » سوى :

... رماد نازل
من جمرة الشمس التى كانت تميل إلى الزوال

فى قصيدة « العودة إلى المنفى » ، حيث يلتبس الرماد بمعنى الموت الذى يحمله الأصدقاء الموتى الذين يقبلون من القبور ، يحاصرون الوعى بـأشباحهم إلى أن يمضى الزمان ، ويقوم كل لمثواه الأخير . ولا شىء فى عالم الذكرى سوى سجن من مرايا الماضى الذى يضع الوعى فى مواجهة الذين فقدهم :

هذا اوان البكاء على الراحلين
غير أن الزمان مضى
والذين افتقدناهم
حين ماتوا الفناهم ميتين

هذا البكاء سرعان ما يتوقف ويكشف نقيض منتصف الوقت عن نقيضه ، حين تسقط الذاكـرة على الـذكـرى ، فينتقـل الوعى من إحبـاطه الجمعى ، وينـداح الفرد فى تاريخ المجموع ، وتتأتل الرؤيا الجمعية التى يستعيد بها المستقبل حلم الماضى .

* * القسم الثانى من هذه الدراسة سينشر فى العدد القادم .

ترجمة : هناء عبد الفتاح

حوار مع
بيتر بروك*

اقيم فى لندن مؤتمر دولى مسرحى ، نظمته المؤسسة البريطانية «Ajut» بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على صدور كتاب « شيكسبير معاصراً » للكاتب البولندى « يان كوط » . كان الموضوع الذى دار حوله النقاش هو « هل شيكسبير ما يزال معاصراً لنا ؟ ! » . كان المسرحى الانجليزى المجدد بيتر بروك Petter Brook ضيف الشرف فى هذا المؤتمر ، باعتباره أهم المخرجين المسرحيين الذين تناولوا المسرحيات الشيكسبيرية برؤية وتناول يتميزان بالطرافة والعبقرية .

فى لندن دار « حوار بين المخرج المسرحى الكبير « بروك » والناقد المسرحى البولندى أنجى جوروفسكى : Andsiej Zurowski

● يهمنى فى حوارى معك أن أتعرف على الدور الذى لعبته آراء « يان كوط » فى تشكيل مسرحك الشكسبيرى ؟!

— طوال الوقت أكرر – ومازال أكرر – أنَّ الفنان يؤثر فى محيطه وفى الآخرين ؛ بقدر تأثير الآخرين عليه . لسنا دائما على وعى بذلك . لكنَّ هذه الظاهره تحدث دائماً بشكل متبادل . . إن تفسير « كوط » لمسرحيات شيكسبير باعتبارها أعمالاً تثير شفقة المتفرج وتجد لديه الفهم وتتوافق مع نطقه مع ما تراه ، هو تفسيرٌ يَلْقَى صداه فى

* ترجم هذا الحوار عن اللغة البولندية

اعمالى ، وفى اسلوب تفكيرى ؛ لأنّ هذه القيم تؤثر بشكل قويّ على نفسى .

لقد كتبتُ عن ذلك مرات عديدة ، ولكنى أكرر ذلك ثانية : إنّ ما يَدْعو إليه « كوط » هو بالنسبة لى شىء جوهرى ، وأؤكد أن مقالاته ودراساته ليستْ مكتوبةً من وجهة نظر أكاديمية جامدة ، بل مكتوبة بتفهم بالغ لدراما ومسرح شيكسبير – وبمعنى ما هى تفسيرات قريبة من مكانة شيكسبير ، كإنسان عانى الكثير فى حياته داخل اطر العصر الإليزابيثى – ذلك العصر العاصف المتذبذب . اكتشف « كوط » طرقاً جديدة للتفكير فى أعمال شيكسبير وتفسيرها . وهذا ما جذبنى إليه كثيراً ، فإننى دائماً اتشكك فى الأسلوب الأكاديمى الخالص لرؤية شيكسبير ومعالجته . إنها نظرة لها مسبباتها ، فشيكسبير لم يكتب اعماله خارج أطر عالمها ومناخها الخاص . لقد وضع شخوصه داخل مركز الحياة ومحيطها الواقع فى أحبولة عصره ، كما لو كان يكتب فى عصرنا هذا داخل بيروت وعن أحداثها العصرية المتشابكة .

لم يكنْ لهذا علاقة بالكتابة من موقع البرج العاجى أو من مكتب أُغْلِقَ فيه الكاتب ابوابه عليه ، لذلك فإن تفسير « كوط » لشيكسبير ونظرته من خلال خلفية عصره وارضيته ومشاهدة الإنسان من داخل قلبه فوق أرضية فنية وسياسية مشتركة ، تُعد بالنسبة لى نظرة شيكسبيرية تتسم بأصالتها الخالصة . وهذا – فى رأيى – اهم ما يميز الباحث المسرحى « كوط » بالأسلوب ذاته – أقدم أعمال شيكسبير فى عروضى المسرحية . فعندما قدمت « الملك لير » – خاصة – بعد قراءتى لتفسيرات « يان كوط » المسرحية ، شعرت تجاهه بتقدير بالغ . وهذا التقدير وهذا الفهم كانا بالنسبة لى أمراً على قدْر كبير من الأهمية ، ذلك لأنهما قد رسما لى الطريق الذى اختطتُه لنفسى فى إخراجى لأعمالى المسرحية . يصبح هذا التأثير فى ذات الوقت شيئا من قبيل التعارض للديناميكية الإنسانية الآنية ، وللسمة الفعالة الهامة لأعمال « كوط » ومناقشة ما يعرضه . فإذا قلنا إن « كوط » يكتب كتاباً يُسطِّر فيه « النماذج المثالية » ، والافكار التى ابتدعها شيكسبير ، لتصبح مفتاحاً له فى « رؤيته الإخراجية » . فإن عمله – فى رأيى – لا يتسم بالابتكار فى هذه الحالة ، لأنه ليس فكره الخالص ، وإنما هو فكر مستعار .

إن كل ما أبدعه فوق خشبة المسرح ، أخذه من الحياة ومن تجاربى الذاتية التى استخلصها من تجارب المسرحيين الآخرين ، ومن بينها تحليلات « كوط » لأعمال شيكسبير ، أما النماذج المثالية فيبدعها النقاد ويشيدون بها عندما يشاهدون عملاً جاهزاً .

● يرى بعض المتشددين – وأرجو أن تعذرنى – أنك فنان « إنتقائى » بدون برنامج محدد !!

– وماذا يعنى هذا ؟! .. إن ما يقولـونه مجـرد شعارات .. مأساة عصرنا هى أن بعض الكلمات تصبح « موديلاً » – موضة .. شعاراً .. يستخدمه الناس ويستهلكونه ، ثم تفقد هذه الكلمات فى نهاية الأمر : مضامينها وفحواها ؛ بمقدور هذه الكلمات أن تغلق مرحلة لتبنى مرحلة جديدة ؛ لكن البعض يستخدمون – عن غير وعى – هذه الكلمات كهدف لذاته .

ولكنْ لنتعرفْ معاً على معنى مصطلح « انتقائى » ، فى المعجم : « « الإنتقائى » هو من لا يتبعُ نظاماً واحداً ، بل ينتقى كل ما يعتبره الأفضل فى جميع الأنظمة . فإذا

اختار أحد ما هذا المصطلح سلبياً ، فمن المؤكد أنه يعنى مضموناً سلبياً ، ولكن إذا قمنا بتحليله من جديد ، فسنجد أن المصطلح يرتدى رداء جديداً . مضموناً آخر .. وقالباً فنياً آخر .. فالانتقائية هى الأَخْذُ

والعطاء .. هى اختيار الأفضل من أجل التميز وخدمة الابتكار والإبداع . الانتقائية ظاهرة رائعة !بل بمقدورى أن أعترف إعترافاً متواضعاً : « إننى انتقائى حتى النخاع .. إننا جميعاً انتقائيون » .

قد تكون هذه الظاهرة ظاهرة غير محببة اليوم - ولكنْ غدا او بَعْدَ غد وربما بعد بضع سنوات سيُوضَعُ الناسُ فى السجون بتهمة « أن مسرحهم هو مسرح « انتقائى » ، وفى عصر تال سيحدث أنَّ الشرطة ستأتى إلى بيوت الناس ليلاً ، لاعتقالهم بتهمة أنهم « ليسوا بانتقائيين » ، اما الشخص الذى سيمثل النيابة ، سيكون أستاذاً أكاديمياً جامدا لمادتى « الدراما والمسرح » .

لقد كتبتُ كتابا عنوانه الأصلى « المساحة الفارغة » يحوى برنامجى المسرحى الشامل - والأمر هنا يشبه بدرجة ما .. ما يحدث فى اليابان ، فأهم هدف عند اليابانيين هو العثور على المادة داخل المكان الفارغ فراغاً شاملا . وعلينا أن نفهم ذلك بشكل آخر ؛ إن الفراغ لا يعنى اللا شىء ، لا يعنى العدمية . « فالفراغ » هو المعنى الجوهرى للحياة . ويمكن لى فى هذا الصدد أن أصرح بأننى أبحثُ عن هذا الجوهر ، وأن برنامجى ما هو سوى بحث دائم عن هذا الفراغ .. أىْ عن هذا الجوهر !

● ألا تعتقد أن المسرح اليوم يقف فى مفترق الطرق . يتواجد على حافة الزمن النهائى ، حيث وصل إلى نهايته التى لا رجعة فيها ؟! مع أنَّ الإحصائيات تقول شيئا آخر ، فقد ظهر عدد من المخرجين الشبان الموهوبين ، ولكن لم يستطع أىُّ تيار مسرحى اليوم أن يهيمن أو يسيطر على الحركة المسرحية العالمية ، بل على العكس

ينقص المسرح العالمىَّ حركة مسرحيةٌ واضحة الملامح . ما هى إذن إرهاصاتك لمسرح المستقبل ؟

- عُذراً .. مع تقديرى لسؤالك إلا انه - فى رأيى - يعد سؤالاً مزيفاً ، ذلك لأن المسرح الحديث المعاصر إنما هو مرتبط أشد الارتباط - ويجب أن يكون كذلك - بالحاضر .

فالمسرح يحيا الحاضر . وبلا تواجد هذا الحاضر لا يعنى شيئاً .. يصبح بلا هدف بلا معنى .. إنه مسرح آنى .. إنه مسرح اليوم .. يحيا الآن ، وفقطْ الآن هنا . ولهذا السبب ليْسَ بمقدورى اليوم - على سبيل المثال - أن اقدم عملاً مسرحياً عن فيتنام . وعالم اليوم يموج فى بحر زاخر بالتناقضات ، عالم ملء بالأضداد غير المفهومة - فنلاحظ اليوم ما انتهتْ إليه مسيرة الثورة السوفيتية ؟!

فلنلاحظ اليوم الحدود الجديدة بين الشرق والغرب ؟ ! لا توجد الآن تلك الحدود الفاصلة .. تلك الفجوة أحادية المَعْنى التى كانت تمثل حاجزاً فاصلاً بين عالميْن . ومع ذلك فعالم اليوم هو عالم الأضداد ، إنه يبدو فى إطاره العام كتقسيم البشر بين جماعتين ، منهم من يريد السلام ، ومنهم من يريد الحرب . هؤلاء يريدون التفاهم المشترك ، واولئك متعصبون تعصباً أعمى . إنَّ البشر هم روغماتيون واكثر تبعية له . عقائدهم وأفكارهم تنبنى - فى رأيهم - على تأكيد قرائنهم من غير بينة أو دليل . وفى ذات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوقت يوجد آخرون اكثر ابتعادا من كونهم مجرد روغماتيين .

من المؤكد أنَّ مسرح اليوم ليس فى استطاعته اكثر من أى وقت مضى أن يفعل شيئاً سوى أن يكون مرآة عاكسة

للواقع أو رد فعل ضد هذا الواقع . إننى أعد الموقف الأول والثانى عامليْن تابعين للظروف والمتغيرات الدائمة ، وبقدر ما نحن قادرون على الملاحظة والإدراك ؛ بأنَّ فى مجتمعنا الإنسانى تضاداً فى بعض الاتجاهات واللحظات او الفترات الزمنية ، وأنه احياناً ما تتلامس هذه الاتجاهات وتتقارب ، فإننا نستطيع أن نبنى مسرح المستقبل ، ذلك لأنه جزء لا ينفصم من تكوين حاضرنا ، أنه سيصبح جزءاً لا يتجزأ من حضارة « السَلْتِين » ـ أولئك التابعين للعِرْق الهندى ، الوافدين على أوروبا وأمريكا ـ وليس مسرحاً تابعاً للحضارة الأوروبية فقط . وبهذا المعنى سيكون مسرحاً تابعاً لعالم أفضل وأرحب أحيانا ، ولعالم أسوأ وأقل قيمة أحيانا أخرى .

الكُتّاب والمخرجون تابعون ـ دائما ـ وفى كل مكان للظروف التى تحتويهم ولبعض المؤثرات المؤثرة فى ذواتهم . يمكن لنا بالطبع البحث عن طرق أخرى فى التفكير والرؤية ، وهذا ما أفعله . إنه سبب جوهرى لتواجد المسرح ، وليس محصلةً لاتجاهات محددة للتيارات الاجتماعية والسياسية بمنظورها التاريخى البحت . بل يمكنُ لنا أن نجد فى المسرح ـ فى حقيقة الأمر ـ مرآةً عاكسة لقضايا معاصرة وقضايا تتسم « بسريتها » وأخرى تنضح بتناقضاتها السياسية ، أو تعج بانعكاساتها النفسية بدءًا بفرويد وصولاً للتفكير الاقتصادى الماركسى ونقيضه . يمتزج كل هذا فى آتون

مُركّبٍ أضخم ، لشىء لا يمكن لنا تسميته وتفهم ما يحتوى عليه .

ولذلك فإنَّ محاولة احتوائه يجعلنا نقترب من الرؤية الشاملة عبر التاريخ الإنسانى . إنها نقطة الانطلاق الثابتة ، وهى نقطة إيضاحٍ لكل المتغيرات فى الأحداث

التى تدور حولنا لتصبح واضحة التفسير بعد أن تُسَلَّط عليها الأضواء . لقد عَثَر شيكسبير على هذه النقطة ، ولهذا السبب كان بمقدوره أن يكتب أشعاره وأعماله الدراميّة بدءاً حتى من زمن « السَلْتِين » أنْ اراد . فكل عمل مسرحى لديه ما هو إلاّ دراما تعكس تناقضات عالمه ؛ وهى وجهة نظر ثابتة غير متغيرة . ومع هذه الرؤية الثابتة المستترة يصعب للمبدع العثور عليها فقط من خلال الذات داخل البنية المحيطة بنا ، بل ينبغى البحث عنها داخليا من خلال التيارات الخارجية ويصبح البحث فاقداً لمعناه إذا تمركزت نقطة انطلاقة من هذا المحيط الخارجى فقط ، حيث لا يمثل اتجاهاً أو تياراً مركبا للمسرح ولا طريقاً وحيدا له !!

● تَحَدَّثْتَ عن اختلافات وجهات النظر حول المسرح اليوم وتباين هذه الرؤى والآراء . ألا تخشى أن يكون مسرح « بروك » بعد أكثر من عشر سنوات من البحث الدءوب ، والتمرد والنضال والتجريب ؛ قد أصبح مسرحاً تجارياً ؟!

ـ بالطبع ، إنه خطر واقع لا محالة . ولكنه قبل كل شىء يعد أمراً من قبيل المخاطرة . إننى أقوم بمهمتى ، وإنى على وعى تام بهذه المخاطر ، ولكنى أحاول أنْ لا أصنف ـ بشكل أحادى المعنى ما هو جيد وما هو سىء . فلنضع الأمر على هذه الصورة : عندما قمتُ فى باريس بإخراج « تيمون الأثينى » بمسرح : «Pou ffes du Nord» قُوبل

العرض بحماس كبير ، وهذه حقيقة موضوعية . ولكنَّ العرض المسرحى كان يعنى لفرقتى المسرحية شيئاً آخر . فعلى الرغم من أنَّ النقاد قد أعجبهم العرض غَيْرَ أنَّ الممثلين الشُبان ذوى النزعة اليسارية فى فرقتنا ، جَاءُوا إلىَّ وَهُمْ متوترون ـ ففى رأيهم أنَّ فى العرض ـ نذيرا غير مبشرٍ بالخير ، فمادام اليمينيون واليساريون يرحبون

بالعرض ويتفقون على ما يطرحه بقدر متساو ، فالعرض بأطروحاته الفكرية ـ كما يرى ممثلو فرقتى ـ غير موضوعىٌ من الناحية الفكرية والفنية .

وفى رأيى أن هذا رد فعل أقل ما يوصف به هو اللاَّ موضوعية فى الفهم والتناول . فالفنان عندما يبدع عمله ، ويصبح رد فعل الجماهير بصدد هذا الإبداع هو النجاح الباهر ، فإن الأمر لا يعدو إلا أن يكون خليطاً من ردود الأفعال المتباينة . وهنا تتدخل مختلف الأفكار وتتباين النماذج السلوكية المعينة المعروضة . وحين تقبلُ الجماهير على العرض المسرحى المقدم وتوافق عليه ، فقد يبدو هذا لبعض الناس عرضاً مشكوكاً فى نوعيته أو موضوعيته وأحياناً فى جديته لأنه عرض جماهيرى . وقد يُعَدُّ هذا ـ لبعض النقاد ـ ظاهرة سيئة ، علامة طريق غير مبشرة . فإذا كان إقبال الجماهير على العرض المسرحى ضعيفاً ، فإن هؤلاء النقاد أنفسهم يبدون شفقتهم وتعاطفهم مع كل من المخرج والممثلين ، الدين أضاعوا وقتهم فى عرض مسرحىٍّ كهذا . وفى رأيى أنَّ مقياس نجاح العرض الحقيقى يتم وفق الوصفة التالية :

« لا يمكن أن يكون العرض عرضا مسرحياً جيدا ومتكاملاً ، مادام عدد ضئيل من المتفرجين قد شاهده » . ينبغى أن نكون واقعيين . هذه هى الحياة !!

إن ما نقوم به هو سعينا فى أنْ نصبح فنانين مبدعين يتصفون بالأصالة . فعلى سبيل المثال فإننى الآن على وعى كامل بأن ثمة ضغطاً غير ملموس علىَّ ، لكى أقدم عملاً أضخم من الملحمة المسرحية « المهابهاراتا » ، التى أخرجتُها منذ زمن . ويبدو الأمر على نفس الشاكلة بالمقارنة بالمخرجين السينمائيين الذين يخرجون فيلماً سينمائياً مقابل عشرة ملايين دولار ثم بعد ذلك عشرين فثلاثين وأربعين وهكذا دواليك .

إنه نوع من الفخاخ النفسية والضغوط على قُدُرات المبدعين . إننى أقف بالمرصاد ضد هذه الضغوط أياً ما كان نوعها . يتساءلون عَنْ ما أود تقديمه بعد ما انتهيت من تقديم العرض المسرحى « المهابهاراتا » ، وأجيبهم بأن عرضى المسرحى التالى سيكون « الحرب والسلام » . وهذا ليس صحيحاً بالطبع ، ولكنى أُطْلِقُ هذه التصريحات للاستهلاك اليومى . إنهم يتشككون فى ذلك ويتساءلون بإلحاح : « ما إذا كنتُ سأقوم بإخراج « رامايانا » بعد « المهابهاراتا » . وفى حقيقة الأمر إن ما أود إبداعه وعمله فى المرحلة التالية هو أن أعود إلى العمل مع جماعة صغيرة من الفنانين لكى أقدم مسرحاً له خصوصيته وبساطته أو لا أقدم شيئاً .

لا أريد أن أكون سجين بعض الاتجاهات المسرحية المعاصرة لا أريد أن أكون سجين الضغوط النفسية التى تُمارس ضد الفنان المبدع .

وفى اعتقادى أنه بالرغم من مخاطر الفن المسرحى التجارى الذى يمكن أن يتعرض له مسرحى ، إلاَّ اننى لا أريد أنْ أكون عبدا للقوالب المسرحية الثابتة ؛ ولا للتيارات الفنية الجديدة . إننى أعبر عن ذاتى . وبدون التعبير فى حرية عن الذات ، فلن يكون بمقدورى أنْ أكون فنانا صادقاً مع نفسى ، ولذلك لا أريد أنْ أكون سجيناً لشىء ، ولا حتى سجينَ نفسى !!

سامى خشبة

الشرق والغرب من منظور جديد

يتجدد الآن الاهتمام الواسع ، العلمى والإعلامى ـ وربما السياسى أيضا ـ بقضية « الاستشراق » . ذلك الفرع من فروع الدراسات « الإنسانية الاجتماعية » الذى ابتكره وطوّره الغرب ، والذى أصبح الآن يفضل تسميته بـ « علم الدراسات الشرقية » ، وهى تسمية تنطلق من الرغبة فى تحويل « الاستشراق » إلى « علم » موضوعى بقدر الامكان ، ومن الرغبة فى التخلص من « السمعة السيئة » التى تمتع بها « الاستشراق » فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

ولا شك أن الأحداث الدراماتيكية الضخمة والفاجعة ، التى تشهدها فى موجات متتالية مناطق شاسعة ومهمة من آسيا وأفريقيا ، وهى منشأ الثقافات العريقة التى يدرسها هذا العلم ـ قد ساهمت فى تجدد الاهتمام السياسى والإعلامى بالاستشراق . ولكن لاشك أيضا ، أن علم « الاستشراق » قد أصابته تحولات وتغيرات تكاد تكون جذرية خلال الربع الأخير من هذا القرن : أى بعد أن تجلت نتائج مجموعة مهمة من التطورات التى شهدها العالم منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وحتى منتصف السبعينيات تقريبا .

فعلى صعيد التطورات السياسية . كان من الطبيعى أن تتفاعل حركات التحرر الوطنى ـ فى العالم الثالث ـ مع الثقافات الوطنية لشعوبها فى آسيا وأفريقيا وفى أمريكا اللاتينية . ومن البديهى أن عملية التحرر الوطنى ، لم تؤدّ فقط إلى إنضاج الثقافات الوطنية لهذه الشعوب فى أوضاعها المعاصرة ، وإنما أدّت ـ ربما أساسا ـ إلى قيام المثقفين الوطنيين المحليين بإعادة اكتشاف « تواريخ » ومراحل تطور ثقافات شعوبهم ، وإلقاء الضوء على كل من المميزات الخاصة بكل ثقافة من ناحية ، وعلى نقاط الاتفاق بين كل الثقافات من ناحية أخرى ، وهى تلك الميزات التى كان « الفكر الغربى » يعتبرها ـ منذ القرن

السابع عشر على الأقل - ميزات خاصة للثقافة الغربية ، والثقافة « اليهودية - المسيحية - اليونانية - الرومانية : Judo- Christian- Greco- Roman » ثم هى المميزات التى اعتبرها الفكر الغربى حتى أواسط القرن العشرين « معايير » مطلقة يقاس على أسلسها « تقدم » أو « تخلف » الثقافات الأخرى الأمر الذى أدى إلى وضع ترتيب تصاعدى لكل الثقافات ، تقف الثقافة الغربية - بالطبع - على قمته .

ولكن بإعادة اكتشاف ميزات الثقافات الوطنية العريقة (أو الثقافات التى اكتسبت وضعا عالميا - كالثقافة الإسلامية - التى انطوت فى إطارها ثقافات وطنية أو محلية كبرى كالثقافة العربية أو التركية أو الفارسية أو الهندية الشمالية وكثير من الثقافات الأفريقية - إلخ) . ثم باكتشاف الخصائص « الإنسانية » المشتركة بين كل الثقافات ، كان من الضرورى أن ينهار مبدأ الترتيب التصاعدى للثقافات الإنسانية ؛ وأن تعود « الثقافة الغربية » إلى احتلال وضع طبيعى بين كل الثقافات الكبرى الأخرى ، خصوصا مع تطور مناهج البحث التاريخى والمقارن فى « تاريخ وتكوين الثقافات » ، تلك المناهج التى كشفت عن مدى عمق التفاعل وتبادل التأثير بين الثقافات المختلفة فى « العالم القديم » وفى « العالم الوسيط » ثم فى « العالم الحديث » على حد سواء » .

وعلى صعيد التطورات « المعرفية- الثقافية » لم يكن تطور مناهج البحث التاريخى والمقارن ، بعيدا عن تطور واتساع « المعلومات » نفسها ، وبشكل خاص ، المعلومات المتعلقة بالمسارات التى اتخذها « الماضى » الإنسانى - أى التاريخ - فى العالم اتساعه ، أو فى المناطق التى شهدت أكثر مراحل هذا التاريخ دراماتيكية . وفى خلال القرنين الأخيرين ، تم بشكل خاص فى خلال الخمسين عاما الماضية ، ولأسباب سياسية - اجتماعية ، وعلمية كثيرة ، لم تعد « المعلومات » حتى عن الماضى الإنسانى « تكتشف » اعتباطا وتضاءلت فرصة « الهواية » فى اكتشافها ، ولم يعد من الممكن إخفاؤها ، ولا إخضاعها لتفسيرات متعسفة ولا لتفسيرات ذات منظور أحادى ومسبق ، وفى الوقت نفسه تداخلت مع بعضها البعض ، مجالات بحث ومناهج علوم « إنسانية » كثيرة : الجغرافيا التاريخية ، والآثار والميثولوجى ، والأنثروبولوجيا الثقافية ، وقراءة وتحليل النصوص وفقه اللغة وتاريخها ، وتاريخ الفن ، وعلم الأسلوب ، وغيرها . تداخلت مجالات بحث هذه العلوم وغيرها ، ومناهجها ، لكى تتكامل نتائجها واكتشافاتها ، ولكى تتجلى فى النهاية صورة للتاريخ - وللتطور - الثقافى الإنسانى (المعرفى - العقائدى - الفكرى - الفنى - التكنولوجى) تتداخل فيها وتتكامل أو تتشابه وتتقاطع ، الثقافات الإنسانية المختلفة ، التى تنتمى إلى « حضارات » تزامنت فى التاريخ أو تتالت فى الزمن ، وتبادلت التفاعل والتأثير فى إطار من التعارض - علنيا صريحا أو مكتوما مضمرا - أو فى إطار من التكامل ، المدرك الواعى أو الغامض المغيب فى اللاوعى .

●●●

ولقد انعكست نتائج كل هذه التطورات ، أو معظمها ، على كل من علم الاستشراق ، ونقده . بل يمكن القول بأنها انعكست عليه من خلال نقده ، أعنى النقد الذى قام على أساسين : المنظور السياسى الذى فتحته حركة التحرر الوطنى ونضج الثقافات القومية فى الشرق

ومعرفتها بذاتها وقيامها بأدوار ملموسة فى تكوين وتوسيع آفاق الثقافة الإنسانية ككل ، ثم المنظور العلمى الذى طورته العلوم الإنسانية الحديثة ومناهج البحث العلمية المرتبطة بهذه العلوم . فلقد وجه نقد علم الاستشراق إلى المناهج التى اتبعها فى القرون السابقة ، وإلى زوايا النظر التى اتخذها ، وإلى كثير من النتائج التى توصل إليها - خلال تلك القرون ، خصوصا فى مجالات : التاريخ الإسلامى ، وتاريخ تجليات الحضارة الإسلامية وتجليات ثقافتها ، وتكوينها المعرفى - العقائدى والفكرى ؛ ونوع العلاقات التى أقامتها مع الثقافات السابقة عليها - فى حوض البحر المتوسط وفى آسيا - أو المزامنة لعصر ازدهارها - خصوصا الثقافة الغربية .

● ● ●

ويمثل الكتاب الذى وضعه المستشرق الكبير البريطانى الأصل ، برنارد لويس : اكتشاف المسلمين لأوروبا Muslem Discovery of Europe يمثل هذا الكتاب ، نموذجا لفعالية انعكاس كل تلك التطورات المذكورة آنفا على علم الاستشراق ، خصوصا ، فى ضوء قراءة ، ومقارنة الطبعتين اللتين صدرتا للكتاب ، وملاحظة الاختلافات بينهما ، والإضافات التى أضافها المؤلف على الطبعة الثانية : فى المقدمة ، وفى الفصول الثلاثة الأولى ، وفى الخاتمة .

فى المقدمة الجديدة ، يعلن برنارد لويس أن ما دفعه إلى إعادة طبع الكتاب ، هو ما حصل عليه من معلومات جديدة ، غيرت - تماما - على حد قوله ، صورة تاريخية هامة ، تتعلق بـ « متى وكيف بدأ المسلمين يعرفون أوروبا معرفة حقيقية ، فبدأت تتكون لديهم صورة أقرب إلى الحقيقة للثقافة الغربية كما يعيشها الغربيون - فى زمان المعرفة - لا كما يسجلها كتاب مشارقة وهيللنستيون - من الاسكندرية وأنطاكية - يونانيون وسريان وأرمينيون ، مسيحيون من أديان (يقصد : طوائف أو مذاهب) مختلفة ، أو وثنيون أسيويون » .

لقد أصدر لويس الطبعة الأولى من الكتاب عام ١٩٨٢ ، وأصدر طبعته الثانية « على عجل in host » ، كما يقول ، عام ١٩٩٠ - لأن الدولة التركية ، شرعت منذ عام ١٩٨٧ فى نشر وثائق الدولة العثمانية التى كانت محفوظة فى قصور « الآستانة » القديمة (ربما فى « توب كابى » و« يلدز » وغيرهما من قصور الحكم فى عاصمة السلطنة العثمانية القديمة) . ويقول :

« .. تثبت هذه الوثائق أن : « المسلمين لم يتعرفوا على الحضارة الأوروبية ، معرفة حقيقية ومباشرة ، وعلى نظمها السياسية وتقاليدها الاجتماعية ومؤسساتها وأساليب عمل تلك المؤسسات وتأثيرها إلا حينما بدأ الأتراك العثمانيون - الذين ورثوا السلاجقة منذ أواخر القرن الثالث عشر فى شمال غرب العراق وشمال شرق سوريا - يتوغلون داخل الأناضول ، ويزيحون سيطرة البيزنطيين وبقايا الأمراء الصليبيين - من الأورثوذكس المشارقة ، ومن الكاثوليك على السواء . بل أن الأتراك أنفسهم ، لم تتبين لهم ملامح أعدائهم الحضارية بشكل واقعى إلا بعد أن فتحوا القسطنطينية عام ١٤٥٣ - أى عند منتصف القرن الخامس عشر الميلادى تقريبا ، ثم شرعوا يتقدمون فى شرق وجنوب أوروبا إلى أن توقفوا عند سواحل الأدرياتيكى الشرقية - فى ألبانيا الآن - وعند سفوح المرتفعات النمساوية - شرقى فيينا الآن . إن دخول المسلمين أوروبا ، من بوابة القسطنطينية ، هو الذى جعلهم يعرفون معرفة واقعية حضارتها : أما

مسلمو الغرب الذين دخلوا أسبانيا قبل ذلك بكثير ، فقد دخلوا على مجتمع « منشق » دينيا وثقافيا على أوروبا ، مجتمع تبنى « الديانة الأريوسية التى رفضها كل من أورثوذكس المشرق وكاثوليك الغرب ، وهو مجتمع لم يكن قد ذاب ثقافيا بعد فى التراث الإغريقى - الرومانى - أى لم يكن قدذاب بعد فى الثقافة الغربية ، ثم إن المسلمين الذين دخلوا أسبانيا أولا لم يكونوا غالبا من العرب - بل من البربر - والعرب جاءوا وراءهم ، ثم انشغلوا ببناء حضارتهم الخاصة المتميزة فى إطار الحضارة - الثقافة الإسلامية ، وهذه الحضارة الخاصة هى التى انتقلت إلى مسلمى المشرق : وبقيت صورة أوروبا الحقيقية - مجهولة إلى أن دخل الأتراك أوروبا من المشرق » .

تلك هى المقولة التاريخية الرئيسية التى يقدمها برنارد لويس فى تصوره الجديد وهى مقولة دفعته إلى بعض المراجعات الهامة .

فلقد عرف - فى الأوساط الاعلامية والأكاديمية المهتمة بعلم الدراسات الشرقية ونقده وما يستجد فيه - خصوصا مع التطورات التى شهدها العالم الاسلامى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، ثم بعد هزيمة العرب عام ١٩٦٧ - عرف أن كتاب : اكتشاف المسلمين لأوروبا ، أصدره برنارد لويس ، ليكون نوعا من الرد المسهب ، على كتاب ادوارد سعيد المشهور : الاستشراق Orientalism الذى أصدره المفكر الباحث الأمريكى ، الفلسطينى الأصل ، عام ١٩٧٨ ، وهو الكتاب الذى اعتبرته دوائر الاستشراق الاكاديمية « التقدمية » فى أوروبا : أفضل عملية مسح نقدية لتاريخ ورؤى الاستشراق ودوره ، أقامها صاحبها على معرفة واسعة وأتاحتها العلوم ومناهج البحث الحديثة بقدر ما أتاحها تطور المنظور السياسى التاريخى إلى الثقافة الإسلامية نفسها مع حركة التحرر الوطنى والاستقلال فى البلاد الإسلامية .

فلقد أراد برنارد لويس ، فى كتابه ، أن يقدم صورة للتحيز الإسلامى فى تصوره للغرب ، مقابل الصورة التى قدمها إدوارد سعيد للتحيز الغربى فى تصوره عن العالم الإسلامى (من خلال الاستشراق التقليدى القديم) .

كان إدوارد سعيد قد أثبت مقولتين أساسيتين ، أولاهما أن حركة الاستشراق « العلمية » ، التى بدأت فى القرن الثامن عشر من خلال تلبية أقطابها لمطالب إدارات ووزارات المستعمرات أساسا فى عواصم مثل باريس ولاهاى ولندن ، كانت قد أقامت منظورها إلى العالم الإسلامى على أساس التحيزات الدينية وشبه الدينية ضد الإسلام التى تأسست منذ القرن العاشر وتأصلت تماما فى القرنين التاليين ؛ وأن هذه الحركة قد وضعت تصورها « العلمى » لتعزيز التصورات الشائعة المتحيزة فى الغرب عن العالم الإسلامى ، ثم لخدمة الأهداف ، السياسية الاستعمارية للدول الأوروبية - التى نشأت واشتهرت فى حركة الاستشراق - ولتقديم التبرير « المعنوى » المهذب لتلك الأهداف .

أما مقولة إدوارد سعيد الثانية والأكثر خطورة - فى رؤيته - فقد قالت إن التصور الغربى غير الموضوعى عن « الإسلام » الذى صاغته حركة الاستشراق التقليدى ، قد جرى تصديره إلى الشرق بانتظام ، من خلال الأدب ، والمسرح - والسينما ، ووسائل الاتصال والاعلام الجماهيرية الحديثة والمقررات المدرسية ، بحيث أصبح الشرقيون ، يستعيرون تصور الغرب لهم ، لكى يبصروا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنفسهم على غراره ومنواله : إن الشرق صار يدرك نفسه على أساس إدراك « الآخر » أي الغرب له .

وقد كان برنارد لويس هو من قدم - في الغرب - أهم نقد لكتاب ادوارد سعيد ، وكانت أخطر نقاط نقده ، هي القول بأن « التحيز بين الشرق والغرب كان متبادلا منذ أيام المنافسات التقليدية بين اليونانيين من جهة وبين المصريين والفينيقيين من جهة أخرى ، وامتدت هذه التحيزات لكي تصبغ الصراعات بين الكنائس المسيحية الكبرى - الشرقية والغربية - بصبغتها وان هذه التحيزات لم تهدأ قليلا - من جانب المسلمين والبيزنطيين سويا - إلا فترة قصيرة في صدر الإسلام رغم هجوم المسلمين على ممتلكات الغرب (بيزنطة) في سوريا وشمال أفريقيا - ثم ما لبثت التحيزات المتبادلة أن عادت أكثر ضراوة بحكم طبائع الأشياء وميراث التاريخ كله والتنافس على سيادة جنوب وغرب آسيا . وحوض البحر المتوسط . كما كان من أخطر ما قاله برنارد لويس في نقده لكتاب ادوارد سعيد ، هو أن « التحيز الاسلامي ضد الغرب لم يكن أقل من التحيز الغربي - بصرف النظر عمن بدأ الهجوم أو من بدأ التحيز » .

وفي خلال الأعوام من ١٩٧٩ إلى ١٩٨١ ، استمرت هذه المناقشة في أكثر من منبر منها : Journal of Middle Eastern-Studies، The New-York Review of Books، Annual Journal of Oriental studies ... إلخ

وفي غمار هذه المناقشات ، تكونت - فيما يبدو فكرة - وربما خطة كتاب : اكتشاف المسلمين لأوروبا .

ويقول برنارد لويس في مقدمة الطبعة الجديدة من كتابه ، إن الحجج التي قدمها إدوارد سعيد ضد الاستشراق ، كانت حاضرة في ذهنه وهو يفرز ما وصله من وثائق السلطنة العثمانية التي وجدت نفسها فجأة : تتحول من دولة آسيوية فقط ، إلى دولة آسيوية - أوروبية ، ووجدت نفسها مطالبة - مع مرور السنين ، ومع تزايد نفوذ الأولى الأوروبية لديها - بأن تفكر في وقت واحد بعقليتين ، ثم وجدت نفسها في غمار رغبتها في التطور بعد هزيمتها في معركة ليبانتو البحرية الهائلة (نحو عام ١٦٧٢) مرغمه على العمل على توحيد العقليتين حتى تستطيع أن تستمر في الصراع ، وأن تأمل في كسبه » .

ونعتقد أن أهم « مغزى » فكرى للطبعة الجديدة ، إنما يمكن في السطور السابقة من مقدمة : اكتشاف المسلمين لأوروبا : فالمستشرق التقليدي القديم ما يزال قادرا على أن يغير - ولو قليلا - افتراضاته الثابتة التي ثبت عندها معظم عمره ، وذلك عندما يفاجأ بـ « معلومات » جديدة ، صحبتها دون شك ، مؤثرات أخرى من مناهج وزوايا نظر مختلفة ، واحتكاك ساخن مع الرؤية المناقضة تماما لرؤيته التقليدية .

وهذا حوار لاشك في جدواه ، للعرفية والمنهجية - والحضارية - للنقيضين - اللذين فرض عليهما التاريخ - وفرضت عليهما الجغرافيا ، وغالبية مكوناتها الثقافية ، بأن يتجاورا ، وألا يتوقف التفاعل بينهما ، أعنى : الشرق والغرب .

أحمد الشيخ

بغلة المواطن غالب المنصور

اغفروا لى تلك الجسارة التى أصابتنى وتملكتنى ودفعتنى دفعا لأن أبوح لكم ببعض ما جرى لى فى تلك الليلة الغريبة التى اختلط فيها كل شىء بكل شىء إلى درجة أربكتنى وأوعزت لى بأن أتشكى من تلك المدينة التى كنت قد حسبتها صفت وراقت. أو على الأقل خفَّفت من كراهيتها لى بعد زمن طال لازمتها خلاله، أكابد منها وأقاوم وأحرص على قراءة الصحف، حكايتى مع الصحف يطول شرحها ولعلنى لو أسعفنى الوقت وطاوعتنى الألفاظ أحدثكم عن غرامى بتلك الأوراق التى اصفرت بفعل الزمان، هو عشق قديم قديم على أى حال، وأنا العاشق أحمى معشوقى وأحرص عليه حرص الشحيح الضنين، لا أفرط فى قصاصة منه، وفياً للوعد الذى قطعته على نفسى بنفسى، كنت أقول لروحى وقد تزايدت الأوراق وزحفت إلى كل مكان.

« حافظ عليها ياولد فهى عصارة عقول نذرت نفسها لمن يعشقون الوطن، وأنت عاشق للوطن، من خلال أوراقها عشقته إلى حد الذوبان، ولابد أن أوراق الصحف اكتشفتك أولا ثم انتظمت فى المجىء كل صباح لم تخلف موعدا لتقلب صفحاتها أو تستمتع برسومها وصورها الملونة أو التى كانت تبدو لك ملونة وتلك التى لم تكن ملونة على أى نحو، وحالما كنت تقرأ السطور وأنت تهز راسك ارتياحاً لأن إيمانك الراسخ كان يتأكد فى كل مرة بأنك لم تخطىء الاختيار، كانت كل الأشياء من حولك تبدو واضحة جلية، وليس هناك فى الدنيا أفضل من إيمان الرجل بعقيدة يزداد رسوخها أو وطن يفنى فى عشقه أو حتى فكرة أو حب متجرِّد لمعنى أو مثال أو قيمة، فاهنأ ياولد لأنك بفضل أوراق الصحف أحببت الوطن، تاريخه القديم والمعاصر، المكتوب وغير المكتوب، المحسوس والملموس وما يتخفى بين السطور، وكله، كله بفضل أوراق الصحف التى تسعى إليك فى حقيقة الأمر أكثر من سعيك إليها، دعك من تلك التفاصيل البلهاء عن كونك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشتريها وتدفع ، فالمسألة ليست مجرد حسابات تدفعها من حرّ مالك ، وأنت على سبيل المثال تدفع دائما ثمن كل شيء ، مثلا مثلا ، أنت تدفع ثمن الوجبات المتكررة ، فول وجبن وفلافل وعدس ولحوم وأسماك وبامية وقرع ومخللات وسلطات ، خضروات وبروتينات وفواكه وبقول لا حصر لها وكلها من خيرات الوطن ، لكنها ذهبت ، كلها ذهبت - ويا لسوء المآل - فى المجارى ، ماذا تبقى لك من كل تلك الأحمال التى كنت تلفعها على صدرك وأنت راجع من مكتبك وفى جيب سترتك جريدة الصباح ؟ لا شىء كنت تبلع وتملأ كرشك ثم تتمطى كقط شبعان ، تتثاءب وتنام ثم تصحو وتملأ كرشك مرة أخرى وتتمطى وتتثاءب ، وكل شىء الى زوال ، وما تبقى لك يوما غير الجوع ، مهما أكلت وهضمت أو عانيت التخمة ، كان الجوع يأتى قبل الوجبات وبين الوجبات ، وكنت تحسه أحيانا أثناء الوجبات ، جوع متواصل لا سبيل إلى الخلاص منه ، ولابد أنك لم تحسب كم مرة فى اليوم شعرت بالجوع وكم مرة شعرت به فى الشهر والعام والعمر ، لو حسبتها لتهت فى الحساب ، شبعك الحقيقى كان فى الأوراق وبسبب الأوراق ، وعليه فأنت مدين لتلك الأوراق التى احتفظت بها فى مسكنك ولم تفرط فيها أبداً ، هى كنزك وثروتك التى لا تقدر بثمن ، والتى يلزم أن تستمر فى حراستها وحمايتها من كل المخاطر ، كأنها وطن ، وطنك أنت على الأقل ، فأنت تسكنها بقدر ما تسكنك ، تعشقها بقدر ما تعشقك ، ووقتما تشاء تستعيد الزمان والأحداث وتسترجع الناس فيها وأنت الرجل الوحيد ، لا خلفة ولازوج وقد تخطيت السبعين . »

بمثل تلك العبارات كنت أتحدث إلى نفسى بصوت مسموع ، هى عادة قديمة على كل حال ، الحديث إلى النفس بصوت مسموع فطوال عمرى أتحدث إلى نفسى بهذه الكيفية ، فى السابق كنت أخفض من صوتى بحيث أسمعه وحدى ، الآن لم أعد أهتم ، ربما لأننى لست وحدى الذى يكلم نفسه بصوت مسموع ، أصبح لى شركاء ، وأكاد أعرفهم وأعرف الشوارع التى يستخدمونها وفى أى الأوقات يمكن أن ألتقى بهم ، أرقبهم ولا أتبادل معهم أى حوار ، هم على كل حال نوع آخر من البشر ، نوع فاقد للسيطرة على تصرفاته اللائقة ، مفلوت عيارهم كما يقال ، حالتى شىء مختلف ، فطوال عمرى أكلِّم نفسى وبصوت ولدىّ الأسباب ، أنا رجل وحيد ، وحيد وحدة خالصة ، ومشغول بأمور خطيرة ، صحيح أننى لست مفكرا أو فيلسوفا أو كاتبا فى صحيفة يبرع فى عرض الأفكار ، ومعكوس نفس الأفكار فى الشهر الواحد مرة واحدة على الأقل ، لكننى قارىء لهم ، اترصد أقلامهم وأرسمها فى مخيلتى وهى مثل بندول الساعة أحيانا ، أو الصواريخ الموجهة فى أحيان أخرى ، ولكل واحد منهم فى ذاكرتى خانة ، ولست أدرى إن كان من حق المواطن الطيب أن يفعل مثل هذه الأفعال دون أن يلام على جرأته فى الحكم على حملة الأقلام ؟ لكنه حدث ووجدتنى بسبب تلك الأكوام من الصحف مشدودا للحكم عليهم ، وأنتم تعرفون أن الناس لا تتساوى فى شىء ، فيهم الوضيع والمتواضع ، العظيم والمتعاظم ، الذكى والمتذاكى ، فيهم وفيهم ، السادة والنبلاء ، والصعاليك والعبيد ، الأسافل والأراذل والمتسلقون والمتعففون ، إننى أنزلق الآن الى بؤرة البوح قبل أوان البوح ، ويلزم أيها السادة أن أتراجع قليلا مادمنا قد حدَّدنا سلفاً أن تلك الليلة الغريبة التى اختلط فيها كل شىء بكل شىء كانت هى البداية ، ولا يحق لى أن أتخطاها لأحدثكم عما جرى بعدها وما استكشفته تباعا من أمور السادة الذين كنت أكن لهم كل توقير وإجلال ، كنت أقدس أسماءهم وأرددهابحماس المؤمن بكل ما يطرحونه من أفكار حتى حدث ما حدث وخرجت غير آسف من دائرة الانبهار والتبعية المطلقة إلى منطقة الشك والرغبة فى المراجعة ، مراجعة الأفكار والآراء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأساليب والمصائر ، والورق أس البلاء ، المعشوق الذى يضعك فى مواجهة نفسك وربما أيضا فى مواجهة العالم بأسره ، هو الورق المكتوب بالصدق أو بالزيف ، الورق القادر على إيقاظك وقت اللزوم ، والقادر أيضا على تنويمك أو عزلك عن كل مايدور حولك فى هذه الدنيا وانت واهم انك فى بؤرة الأحداث ، شيء مثل هذا حدث لى ويلزم أن احدثكم عنه ، أحدثكم بالتحديد عن صراصير الورق ، هناك فى الدنيا صراصير خاصة بالورق .

عيبى ومنذ البدايات القديمة أننى نوَّام ، نوَّام بطبعى ، وربما يتوافق ذلك مع ما جرى مؤخراً ، فجأة ودون مقدمات تكتشف الأسباب التى أوصلتك إلى ما وصلت إليه ، الخطير أن يحدث ذلك بعد فوات الأوان ، كان المرحوم أبى من دعاة الصحو المبكر ، وكان يقول لى فى كل مساء أن للصحو المبكر سبع فوائد ، والحقيقة أن الرجل كان يقولها لوجه الله الكريم ولا أستجيب ، كان يستيقظ قبل الفجر بساعة أو أكثر ، يتوضأ ويقرأ القرآن فى القاعة ، ثم يذهب إلى الزاوية ليؤذن للناس ، يذكرهم فى كل مرة بأن الصلاة خير من النوم ، وكان الناس يستجيبون ويأتون وكان هو يباهى بذلك ، ويتلقى كراهية الشيخ الضرير ذى الصوت الأجش الذى يعظ الناس فى خطبة الجمعة ، ويبدو أن الضرير كان يعاير أبى بسبب غيابى عن صلاة الفجر ، يعايره مستشهدا بابنه الذى فى مثل عمرى والذى كان يقوده لتأدية فريضة الصلاة فى كل فجر ، وأحسب أن أبى حاول معى بكل الوسائل ، بالكلام الطيب والتوبيخ والضرب والحرمان من الأكل ، لكن كل هذه المحاولات باءت بالفشل ، ويبدو أن فشله معى ولَّد فى قلبه حسرة كبيرة ، وبانت على تقاطيعه الأحزان والتجاعيد ، وكلما كبرت تزايد الكدر على ملامحه وكان يقول بأسى :

ــ خيبت أملى فيك يابغل .

ويضيف

ــ عليه العوض ومنه العوض فيك .

ولأننى كنت وحيده فقد ظل يحاول ويحاول ، وفى الدنيا ناس لهم أدمغة مثل أدمغة البغال أو الحمير الحصاوى ، هؤلاء الناس البسطاء يعجزون عن الاستجابة لأطنان النصائح ، وليس فى الأمر رغبة فى العناد أو العصيان ، ربما العكس هو الصحيح على طول الخط ، عندهم رغبة فى الطاعة مع استحالة تحقيقها ، لقد تبدَّى لى فى لحظة كشف نادرة أننى كنت فى ذلك الزمن مجرد بغل أو حمار حصاوى عاجز عن تأدية طقس الصحو المبكر ليرتاح أبى ويهدأ ، يرد كيد العدو ، لكن الأمر لم يكن بتلك البساطة ، كان لابد للبغل أن يتخطى الحاجز المستحيل ، وكان من المستحيل أن يفعل ، وكل بغل فى هذه الدنيا مزوَّد بجهاز الطاعة العمياء والاحتمال ، راضيا ووديعا ، تركبه وتضربه وتنخسه ولا يكل أو يمل ، لكن البغل ليس حصانا وحمارا ، البغل مثل أى كيان فان فى هذه الدنيا الظالم أهلها ، يدرك البغل تلك الحقيقة البسيطة ويتعامل على أساسها ، لقد جاء إلى الدنيا بفعل الصدفة المدبَّرة عندما التقى حصان وأتان أو فرس وحمار فى لحظة شبق ضد قانون النوعين ليطلع الهجين الفانى بعد عمر يطول أو يقصر ، لكنه يعرف تلك الحقيقة البسيطة رغم كونه بغلا ، تستعبده وتشقيه وتأخذ حصيلة جهده العمر كله ، سخرة بكماء لقاء حبات من الفول وحفنات من التبن ، وعندك الكرباج تسوطه إذا تباطأ أو بدا لك أنه تباطأ ، وتصدق تلك الفرية الشائعة بأنه لايحس وأنه لا يتألم ، صدقونى ياسادة أن بغال العالم ، كل بغال العالم تتألم وتتوجع وتكتم الوجع ، هى كائنات تعسة سقطت فى أيديكم لتخدمكم ثم تفنى وقد سلبت منها كل حقوقها حتى حقها فى أن تتكاثر وتتوالد شأن كل كائن حى يحافظ على نوعه مثلما

تفعل بحرية أحط أنواع الحشرات ، وأى منصف لابد أن يدافع عن تلك البغال التعسة ، أذكر تلك البغلة التى كانت فى دارنا ، نباهى بها ونشغلها الوقت كله وهى تطاوع حتى أصابها مـا أصابهـا ، سقطت ذات مساء وعجـزت عن القيام ، رأيتهم وهم يرفعـونها بقسـوة من وسط الدار ، يحملونها فوق عربة يجرها حصان ويذهبون بها إلى جسر المصرف ، يدحرجونها وينفضون أياديهم ، كانت الشمس تسقط على عينيها المفتـوحتين فى ظهيـرة ذلك اليـوم من بؤونة ، جلسنا ننتظر تحت ظلّ شجـرة التوت ، وعنـدما وصل كامل « الدباغ » تحدث مع أبى إن كانت البغلة فيها الروح ما زالت ؟ فأشار اليه ليرى بنفسـه ، كان كـامل الدباغ يبدو متعجلا ، أطل على البغلة وعاد ثم جلس ، هز رأسه وهو يشرب كوب الشاى واقترح :

نخلّص عليها .

فكر أبى ، ربما صعب عليه حالها ، استمهله وأوصاه بعدم سلخ الجلد مادامت تتحرك ، لكن كامل لم يكن على استعداد لمزيد من الانتظار ، استخدم حجراً مركوناً فى ضرب البغلة فوق أم رأسها والبغلة ترفس الهواء فيعاود أخذه وضربها بعزم أكثر ، ولابد أنها كانت تتوجّع والدم ينزف وكامل الدباغ غارق فى عرقه ، لكنه اطمأن عنـدما وجدها تنتفض عدة إنتفاضـات ، قيَّد سيقـانها بـالحبل وكانت قد كفَّت عن تحريكها ، وبدأ يسلخ جلدها من منطقة البطن ، لم ينشغل بقطرات الدم التى تلوَّث خنصره وكف يده التى تسلخ ، وسحبنى أبى لاجلس تحت ظل التوتة حتى لا أصاب بضربة شمس ، ولم يطل الوقت أو ربما طال ولم أشعر إلا وأبى يهـزُّنى وأفتح عينىّ لأرى جلـد البغلة على كتف الدباغ ، نظرت إليها وبدا لى أنها كانت تتنفس والشمس تنعكس على العينين اللامعتين المفتوحتين تتشكيان بلا دموع من عرى لحمها الذى تكاثرت عليـه أسراب الذباب .

ــ اصحى يا بغ

قالها أبى فلم أطاوعه ، تذكّرت البغلة ، ربما على غير وعى قررت أن أعاند وأستمر فى النوم ، لكنه بعد ما عاد من الصـلاة أيقظنى فلبست ثيابى وذهبت إلى المـدرسـة فى البندر ، كان طابور الصباح قد تحرَّك فى اتجاه الفصول ، وكان مدرس الألعاب عند الباب يحتجز المتأخرين أمثالى ، طوَّح عصاه وأصدر حكمه :

ــ إفرد ايدك يا بغل .

أعادت العبارة بغلتنا المسلوخة إلى الذاكرة ، حزنت من أجلها وهان على الوجع ، أربع ضربات بالعصا ، على كل كفّ ضربتان ، وربما من بعدهـا أصبح من المـألوف أن أصل بعد أن يتحرك طابور الصباح ، وبآلية أفتح راحتىَّ وأتلقى الضربات وصفة البغل ، وفى كل مرة أحس بالوجع اتذكر كامل الدباغ ــ ولا أدرى لماذا ــ لحظة أن كانت كفه ملوثة بـالدم ، كنت اكـرهه وأكـره نفسى لأننى من نفس العائلة الصغيرة ، كنت على وجه التحديد أكره اسمى ــ غـالب الدبَّـاغ ــ لكننى أبداً لم أجـرؤ على البـوح بتلك الكراهية لأحد ، ولست أدرى أى نوع من العـلاقة بـين كراهية الاسم وتلك الرغبـة فى الصحو المتـأخر ، كـانت نصائح أبى تتوالى لكى أصحو مبكراً كما كان يحدث فى السابق ، وكان يحاول قدر جهده وأعانـد ، يهزنى بعنف ولا أقوم ، أتمنى فى بعض الأحيان أن ينهد سقف القاعة على رءوسنا لكى أتخلص من محاولاته لإيقاظى ، ومرة بدا لى أن الحـل ممكن إذا قمت وسكبت على رأسى زجـاجة « الجاز » ثم اشعلت النار ، هل فكرت أو انـدفعت بغير إرادة منى لأفعل مابدا لى أنه الحـل ؟ سكبت « الجاز » واشعلت عود الثقاب ثم قرَّبته من طرف جلبابى ، لعلَّنى كنت بين النوم واليقظة ، ولعلنى قلت كلاما عن رغبتى فى أن أرتاح وأريحهم منى ، قالوا إننى قلت ، فلابد أن أكون قـد قلت ، هل كـان الصهـد يحـوطنى ويشملنى لأننى اشتعلت بـالفعل ؟ وهـل أفقت من غفوتى الصـاحية أو

صحوى الغا... رند أنطفأت ؟ ومن ذلك الأب الذى أطفأنى فلا احترقت ولا ارتحت ؟ يصعب على الآن أن أذكر التفاصيل ، لكننى من يومها صرت فى الدار بغلا رسميا ، عنيدا إلى الحد الذى أوصل أبى إلى حالة من اليأس الكامل أو التسليم بالواقع الجديد ، ولعلنى كنت ألاحظ التجاعيد وهى تزحف إلى ملامحه ، وربما لم أصدق دعواه المتكررة بأن الهم سكن قلبه وأن خيبة رجائه فى إصلاحى سوف تقضى على ما تبقى من عمره ، لم أصدقه حتى مات بالفعل فصدمت ، أورثنى دارا قديمة من الطوب اللَّبِن وإشاعة ردَّدها ناس الكفر بأننى قتلته ، استشهدوا بشكاياته منى وآمنوا بأننى قضيت عليه قبل الأوان ، كان الواعظ الضرير الذى كرهه يعلن لهم فى صلاة الجمعة أن فى الكفر ابن عاق ويلزم إخراجه من زمامه ، وكان من العسير على صبى فى الخامسة عشرة أن يحسن الدفاع عن نفسه ويذكرهم بأن « لكل أجل كتاب » ، وفى كفرنا وكل كفور الدنيا من له ظهر لا ينضرب على بطنه ، ظهرى وسندى راح يا سادة فمن كان لى يحمينى ويدافع عنى وأسرتنا بضعة دباغين جوالين من كفر الى كفر ومن بندر الى مركز ؟ كامل الدباغ فات الكفر وهجَّ الى أرض البرارى يبحث عن جحش أو حمار ميت يسلخ جلده ويدبغه ، ولابد أنه ليس هناك فى الدنيا أقسى من خروج صبى رغم إرادته من كفر عاش فيه زمنا بتهمة زائفة لا يملك نفيها ، ولم يكن فى الأمر أكثر من عجز عن الدفاع أو إثبات العكس .

مشكلة المشاكل بدأت بصرصار ، مجرد صرصار حر يتجول فى هدأة الليل كما يحلو له ، ولقد عشت عمرى الذى طال دون أن تكون هناك أدنى علاقة بينى وبين تلك الكائنات ، مالى بالصراصير ؟ علاقتى بها هامشية إلى أبعد حد ، أو هكذا كانت حتى حدث ما حدث فى تلك الأمسية عندما شعرت بحركته أولا وهو يزحف على جسدى الراقد .. فى استكانة ، ولابد أننى أزحته عنى وعاد أكثر من مرة إلى حد القلق ، قمت وأضأت مصباح الحجرة لأراه ، صرصارا أصفر يتجول فى المكان ، ليتنى قتلته لأخلص منه وأعاود النوم ، لكننى لم أفعل ، جلست أتأمله وهو يفرُّ ويختبىء بين أوراق حزمة من أوراق الصحف ، ثم يمد قرون استشعاره ويتبعها خارجا برأسه أولا ، وعند أول حركة ولو كانت هزيلة يعاود الاختباء ، قلت لنفسى ، أنت ياولد قارىء صحف ، ضيعت عمرك فى قراءة الصحف والاحتفاظ بها ، هى كنزك الذى لا يقدر بثمن ، فلو عرفت الصراصير طريقها إليها لفسد كل شىء وراح تعبك هدراً ، تأمل الصرصار وتأكد من أنه واحد ضلَّ طريقه إلى المكان ، وعندما تطمئن يحق لك أن تنام ، ولعلها كانت المرة الوحيدة التى أقوم فيها من غفلتى وأستشعر القلق ، أجرب الأرق الذى سمعت عنه دون أن أعايشه ، تجوَّلت فى كل الأركان لأطمئن على كنزى المربوط فى حزمات من أوراق الصحف ، ثلاثون عاما أو تزيد وأنا حريص على أوراقها ، ومنذ أول صحيفة اشتريتها لم أفرط فى ورقة منها ، احتفظت بها ، كانت غرامى وعشقى ، فيها أرانى شابا حالما مكتوب اسمه ضمن من نجحوا فى الشهادة الابتدائية ، وفيها أقرأ كل شىء عن الوفد والنحاس وكتابات عن الشباب الذين خرجوا فى مظاهرات وهتفوا « الجلاء بالدماء » ، وكتابات عن الاستعمار قبل أن يحمل عصاه على كتفه ويرحل ، وعن القناة التى تأممت والسدّ الذى انبنى ومقبرة الغزاة ، وفيها اعلانات عن الحديد والصلب والوحدة والانفصال والنكسة والعبور والصلح والانفتاح والمنصة ومحادثات طابا واكتمال النصر ، وفيها مبالغات عن مليارات تم تهريبها إلى الخارج وديون وشركات استثمار ، جرائم وبطولات وحماقات ومحاكمات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكتابات وبلاهات ، ثروة طائلة تساوى أعمار من عاشوا ومن رحلوا ، ثروة لا يقدرها حق قدرها غير قديس أو راهب نذر نفسه للحفاظ على كل قصاصة فيها ، وها هو

الصرصار يأتى ، قلت اشترى عبوة المبيد الحشرى التى تقضى على الصرصار ، وعندما طلع النهار خرجت ، اشتريت العلبة واستخدمتها بإسراف حتى فرغت تماما ، لعلنى شعرت بنوع من الارتياح ، ارتياح من يؤدى واجبه بدقة ويحق له أن ينام . .

فى الليلة التالية حدث نفس الشىء ، تحرك الصرصار فوق بدنى المهدود فقمت ، ورأيته ، نفس الصرصار الأصفر وهو يكرُّ ويفرُّ ، يتوارى بنشاط مدهش بين أوراق الصحف ويتلصَّص بقرنى استشعاره ثم يختبىء ، كأنه يلاعبنى ويكيدنى ويسخر من عبوة المبيد التى أفرغتها فى الصباح الباكر ، المهم أننى وللمرة الثانية سهرت بالقلق والأرق والخوف على كنزى المرصوص فى كل أركان المكان ، قلت لنفسى أغير الصنف ، غيرته وأفرغت العبوة عن آخرها وانتظرت المساء ، وفى المساء داهمنى الصرصار ،نفس الصرصار وقد ازداد جراءة الى حد أنه كان يتمشى على رأسى وعنقى ، أدفعه بعيدا عنى فيبتعد ثم يعود بجسارة إرهابى متمرس على الاقلاق وتغيير الدم ، أقولها لكن بكل الصدق يا سادة ، غيرت الصنف مرات ومرات ، يمكن أن أؤكد لكم أننى جربت كل الاصناف بلا فائدة ، المفزع ، المفزع بحق أن الصرصار تكاثر ، أصبح جيشا من الصراصير جاهزة للهجوم وبث الرعب فى القلب ، كنت أطاردها بنعال الأحذية والشباشب ، أقتل الواحد منها فيظهر بدلا منه العشرات ، المئات ، صراصير فى الأركان ، فوق أوراق الكنز الذى احتفظت به على الفراش الذى

أستخدمه للرقاد ، فى المطبخ بين أكياس الخزين وفى الثلاجة داخل علب الجبن وفوق حبات الفاكهه وأكياس اللحم المتجمد ، صار الأمر هما يصعب الخلاص منه ، وتداخل الزمان .الصبح والظهيرة وقلب الليل وما قبل الفجر وبعد الفجر ، صرت لا أملك أن أميز الوقت أو أعرف الفارق بين الضوء والعتمه ، تداخل الصحو مع الرقاد والقلق ، وعز على النوم وما عدت قادراً على أن أفصل بين ما هو حقيقى أواجهه فى صحوى وما هو كابوس أتعذب بالوقوع فى أسره والكنز الذى امتلكته بشق الأنفس وكنت أحسبه باقياً وخالدا وأرتب نفسى لإعلان رغبتى فى التبرع به لإحدى المكتبات العامة ، والضجيج الإعلامى الذى سوف يدور حول الرجل الذى احتفظ بكل ورقة ليفيد منها شباب الباحثين عن الحقيقة ، نفس هذا الكنز يتحول إلى نفايات من أوراق ممزقة أو متآكله الأطراف أو منحوتة من الداخل بأسنان وحش شره ، أكوام وأكوام من جزيئات الورق المفروم تتطاير وتسكن فى الأركان ، ومهما كنست ونظفت وملأت سلال المهملات أجد المزيد والمزيد ، وكأننى كنت نحلة تدور حول نفسها وقد أصابتها عشرات الضربات فلا هى ماتت ولابقى لها رجاء فى البقاء ، كنت أرتمى فى أى مكان من كثرة الإنهاك وأرى جيوش الصراصير تزحف ، تتخذ من رأسى وعنقى وكل بدنى مرتعا أو محطات استراحة وتصدر عن حركتها أصوات ، كانت تصدر عن تلك الصراصير بعض الأصوات ، ولقد بدا لى مرة أنها توبخنى قائلة :

— اصحى يا بغل .

تذكرت البغل القديم ورقدته العاجزة عند جسر المصرف وقد سلخ قريبنا جلده ، لا أبالغ إن قلت لكم إن العبارة تكررت وطنَّت فى أذنى أكثر من مرة حتى بدا لى أن الصراصير آكلة الورق تتكلم ، كنت أسمعها وهى تتهدَّدنى وتتوعَّدنى بسلخ جلدى مادمت قد صرت بغلا بحساباتها هى أيضا

فكرت فى الدار التى كنت قد ورثتها فى الزمن القديم ، قلت ألجأ إليها وأسكنها فرارا من مطاردات تلك الجيوش من صراصير الورق الضارية ، فلعل الشيخ الضرير الذى أخرجنى من الكفر مات أو رحل ، ولعل الجيران لم يأخذوها كل بحسب قدرته على الاغتصاب بوضع اليد ، ولعل الهوام والجرذان لم تشغل كل أركانها ، كان على أن أختار لنفسى اسماً آخر ـ غالب المنصور ـ بديلا من ذلك الاسم الذى ورثته مع الدار القديمة ، وبدا لى أننى مازلت قادرا على الاختيار بين البغلنة على وزن البلقنة ، بمعنى أن اقبل معاملتى هناك على أساس أننى بحسب ماسمَّانى أبى مجرد بغل ، أو أن أبقى فى تلك المدينة وأبحث فى جنباتها عن مركَّب جديد من مواد قادرة على مساعدتى فى صراعى المرير مع تلك الصراصير اللعينة ، فلعلنى اتمكن وانا فى هذه السن منها وأقدر على إبعاد خطرها عنى ، ويبدو أننى أصبحت عاجزاً عن الكتمان ، وجاهزا لمزيد من البوح بما كان وآملا فى الخلاص فهل تجاوزت حدودى لأطلب منكم الغفران ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنشـــودة للكثـــافة

من المسلم به أنه لا يوجد فن جيّد بدون صنعة جيدة .

أما عن كثافة اللغة فإنها تعنى عندى بالضرورة غنىً فى الخبـرة القصصية نفسهـا ... غنى يتطلب من الكـاتب ألا يعمـد الى قوالب أو الى تسطيحـات ؟و الى نـوع من السهولة والبساطة ـ وهى كلها مفهومات تحتاج الى قدر من التفكير ـ لأن الخبرةالقصصية دائما تستمد غناها من غنى الواقع .

هنا أيضا تقودنا أقدامنا إلى مفهوم شديد التعقد شديد الخطورة شديد الإثارة للخلافات ، مفهوم الواقع . سوف أقصد بالواقع ببساطة شديدة وجوداً مفترضا لا يقتصر على الظواهر الاجتماعية بكل ما فيها من تنوع ... سوف أفترض إذن أن الواقع وجود معقد وشديد التركيب يعتمد الصحوة كما يعتمد الحلم ..يعتمد العلاقة بـين الأشياء وبين الذوات كما يعتمد العلاقات بين الأشخاص بعضها ببعض ، ويعتمـد علاقـات أخـرى ، يكـاد لا يحصيهـا الحصر ، مهمـا بلغت من ثراء وتنـوع وسعى للاحـاطة الشاملة بهذه الحقيقة القائمة فسـوف تعجز بـالضرورة وبالتعريف عن أن تكون ناقلة كاملة للواقع .

ومن ثم ففى بعض تعريفات الفن أنه كما هـو ايضا صناعة الأشواق والأحلام فهو كذلك اقتطاع من الواقع بالضرورة ، بمعنى أن الفن يفرض أختياراته الخاصة .

لم الكثافة فى اللغة وفى الخبرة ؟ ولماذا لا نضع بدلاً عنها السهولة والبساطة ؟

لأننا نفترض أن الفن بصفـة عامـة والقصة بصفـة خاصة .. هو سعى لشيئين متلازمين ، على الأقل ... سعىٌ الى المعرفة ... كما أنه سعىٌ الى التواصل ... فليس الفن نشاطا فرديا بالضرورة ... ليس هو مجرد معرفة الفنان للواقع أوللخبرة أوللوجود أوما شئت من المسميات لمجرد المعرفة الشخصية . هذه الخبرة مقصود بها المشاركة بين الفنان وبين المتلقى .

السؤال اذن هل الكثافة تقف عائقا أمام المشاركة ؟ هل الكثافة بما تحمل من احتشاد وما يترتب عليها من غموض تؤدى الى قطع هذا الشق الأساسىّ ، وهو شق التواصل ، شق المشاركة فى الخبرة ؟

ان الفن يفترض اختيار النظام ، أى يفترض اختيار نَسق ، هـو فعْل اختيـار . وطبعا النظـام لا يعنى مجرد الترتيب ولا يعنى مجرد التنسيق . اننى ضد كل أفعـال التفعيل ، بدءاً من التكثيف الى الترتيب الى التنسيق وأميل كثيـرا الى أفعال الانبثـاق ، الأفعال التى تبـدو وبشكل مراوغ كما لو أنها طبيعية وعفوية وتلقائية . ولكنها فى واقع الأمر تأتى نتيجة لنظام خفى ، ولنسق كان مفروضـا ، أقصد بهذا محـاولة نفى فعـل التكلّف وفعل التعمـل فى الفن ... ومحاولة الوصول الى قيمة مهمة وثمينـة ، قيمة اتضاع الفنان أو تواضع الكاتب أمام الواقع بحيث يقبل ما فى الواقع من كثافة وغنى وتعقد ولا يفرض نفسه عليه ، أى لا يفرض تسطيحا أو تبسيطا أو نوعاً من المباشـرة عليه .

الاختـزال المكثّـف المتسـق والاختيـار الـدالّ ، فى تصورى ، هما العلامتان الأساسيتان فى العمـل الفنى . هذا الاختزال لا يعنى سد الباب أو اغلاق الطريق أمام ما قد تفرضه الخبـرة نفسها من تـدفق عارم وانثيال لا تكاد تقف أمامه سدود الصنعة، لكن هذا التدفق وهذا الأنثيال ، هذا الانسياب ، هذه العفوية ، هذه المرونة التى لا تفترق عن صفات الحياة نفسها ، ليست بطبيعة الحال هى الفـوضى غير المحكـومة . وهـو مـا أعنيـه بـالنظـام وبالنسق .

التوازن الدقيق بين القانـون والحريـة ، بين النظـام والتدفق ، ما أسعد الكاتب حين يعثر عليه وحينما يجـد نفسه قد وفق اليه . !

بالطبع الكثافة تفترض اختياراً من الكاتب لما فى الكون وما فى الخبرة من كثافة قائمة بديهية لا يمكن انكارها ، ومن احتشادٍ وتعقدٍ لا يمكن نفيهما . فهل فى الكون أو فى النفس واقعة بسيطة ساذجة ؟

إن كل وقائع الحياة والحلم أشياء مركبة بطبيعتها .

أريد أن المس بسرعة مفاهيم السهولة والبساطة التى سادت النظر النقدى فترةً ما عندنا ... بل كانت من عمد النقد فى الشعر القديم ... هذه المفاهيم تحتاج الى إعادة نظر على الأقل : هناك طبعا المقولة النقديـة الشائعـة : (السهل الممتنع) بمعنى البساطة التى تتأتى عن سيطرة الفنان سيطرة كاملة على مادته بحيث تصل الى القارىء مصفاة من كل صعوبة وما الى ذلك ، وما إلى غير ذلك ، وما يجرى فى سياق ذلك . أننى أتساءل هل فى هذا المفهـوم دعوة الى التسطيح الآلى ، إلى الاستغناء ، وباختيار سابق عما فى الكون والوجود والخبرة من غنىً واحتشاد ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى واقـع الأمر أتصـور أن الكثـافة اللغـوية التى لا تنفصل عن كثافة المادة القصصية ، لا تنفصل أيضا عن مادة الخبرة الفنية التى تنبع منها ، ولا تُفرض عليها .

هذا النوع من الكثافة ينبع عن سعى دائب ومخلص ومستمر للتضحية بجاذبية مخادعة وسهلة هى جاذبيـة مـا يسمى « البسـاطـة » ، وهى فى الـواقـع « خـداع البساطة » . هذه الكثافة سعى الى اكتشاف ومعرفة الثراء الذى يحيط بنا من كل جانب ... اذا ما نحن اخترنا بساطة التسطيح ، وسهولة التناول فكأننا نفقر أنفسنا ، ونفقر هذه المادة الغنية التى تجيش حولنا بـاحتشادات طبقةٍ منها فوق طبقة تشى بثقلٍ للوجود وعناقٍ له يكاد يكون فادحا ...

مسؤولية الفنان انه يستطيع أن يتحمل هذا العبء وأن يجد نسقه الخاص الذى يتفق مع وجداننـا نحن بحيث

تتحقق معرفة جديدة كما يتحقق تواصل ومشاركة : وهذا يعنى بالضرورة ما دعوت اليه طول جهدى فى هذا المجال من ضرورة مشاركة القارىء ـ مشاركة المتلقى ـ مشاركة إيجابية وفعالة وخلاقة فى ايجاد الخبرة الفنية .. ليس القارىء مجرد متلق سلبى ، مجرد رجل أو امرأة يريد أن يزجى الوقت ، ويتسلى بما يهدهد الحواس ويدغدغ المتطلبات . إنما أتصور القارىء أو المتلقى فى العمل الفنى بصفة عامة مشاركاً فعالا ، من غيره لا توجد الخبرة الفنية نفسها بل لا وجود للعمل الفنى أصلاً .

ولعل من أخص خصائص أدبنا مسألة « اللغة » . أزعم أن للغة دورا يختلف قليلا عما للغة فى معظم الآداب الأخرى . للغة فى الثقافة العربية مايكاد يشبه سطوة « المطلق » . اللغة تُصورُ فى كثير من الأحيان كأنها هى نفسها « المطلق » ، أو هى تجل من تجليات « المطلق » . وليست هذه القضية جديدة على أية حال ، إن لها تاريخا حافلا فى ثقافتنا . للغة عندنا قداسة ، ومهابة ، وقدم جليل ، ولكنها بطبيعتها يجب أن تكون خبرة معاشة ، خبرة إنسانية ، أيضا ، وليست « إلهية » فقط ، شيئا دائم الحداثة على عراقته . اللغة العربية فى حسى ، وفى معاناتى كروائى وكاتب ، لغة فادحة الغنى ، حساسة ومرنة وقابلة للنمو والتطور . ولكن اللغة التقليدية عندنا ما تزال تقف عقبة . مازالت للعربية القديمة قداسة تمثل عبئا على التفكير وعلى التعبير . يجب ألا نكون عبيدا للغة ، ولسنا سادتها ، وانما اللغة جزء من الانسان الذى يعيش ، ويعانى ، ويفكر ، ويحس ، ويتحدث بها . اعتقد انه من المسائل الاساسية أمام القصة فى البلاد العربية إيجاد حل لمشكلة « اللغة » .

كيف تكون اللغة معاصرة وهى هى فى الوقت نفسه ؟ كيف تكون اللغة نسبية وليست مطلقة ؟ كيف تكون حية ومرنة وليست محظورة ، أو كتلةً مقذوفا بها من « المطلق » ، علينا أن نتقبلها بلا مُساءلَة ؟

وكيف يمكن أن تتواءم اللغة العربية بالذات ، بنحوها وصرفها وتركيبها السياقى ، مع مقتضيات الكومبيوتر الذى لا مفر منه ؟ هذه أسئلة مطروحة بل ملحة .

فى داخل سياق « الهوية » القومية ، أو « الحاضر الثقافى القومى » ، بتنوعه العريض وتوحده معا ، أجد اللغة عندنا متنوعة شديدة التنوع ، ويمكن أن تكون مُوحَّدة أيضا ، من المغرب الى الخليج ، ومن مصر الى الجزائر ، وهكذا . إن العاميات المختلفة ليست ، لا فى القصة ولا فى غيرها ، مروقا أو انتقاصا من الهُوية ، بل هى مصدر غِنىً لايُعوض ، وخاصة فى الأدب الشعبى الذى مازال حيا وفعالا فى معظم بلادنا وان كان التليفزيون ، والفيديو ، يهدده تهديدا خطيرا ، الأدب الشعبى عنصر لايُحتمل فقدانُه . هذا الى أن فى وحدة العربية ، فى مجملها وعلى اختلاف ظلالها ، مصدرا للتواصل لا يمكن الاستهانة به . وفى داخل كل عامية من عاميات العربية هناك « لغات » متعددة كلها يمكن بل ويجب أن تكون مُلهمة وأن تكون فعالة .

بالطبع علاقة الكاتب بلغته مسألة جِذْرية فى عمل أى كاتب ، أريد فقط أن أشير الى ان مدرسة او اتجاه اللغة الباردة المحايدة الصحو ، على غرار لغة هيمنجواى أولاً ثم لغة بيكيت بعد ذلك ، لابد أن تنتهى ـ ولعلها قد انتهت بالفعل ـ الى طريق مسدود . زعمت هذه المدرسة أنها تخرج لكى تسمى الشجرة « شجرة » ، فقط ، دون مجاز ، دون اضافة . دون أن يُضفى الكاتب عليها شيئاً من نفسه ، وبذلك يعيد الى الأشياء براءتها الأولية ويخلقها من جديد ، فى ضوء مطهَّر بل طاهر أصلاً . ومع ذلك فان الكاتب لا يمكن أن ينتفى ولا أن يختفى ، خلف قناع « الموضوعية » ، و « البراءة الأولية » . انه هو الذى

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

يختار مهما كان اختياره محدودا . والا فإن النهاية المنطقية الصارمة لهذا المسعى هو الصمت التام ـ والتخلى عن عمل الكتابة .

أما اللغة التراثية أو التاريخية فهى عندنا على الأخص وفى هذه الحقبة بالذات من أكثر الغوايات اجتذابا للروائيين . واستخدام هذا النوع من اللغة محفوف بالمخاطر المهلكة بطبيعتها . القاصّ هنا لابد أنه قد تمثل هذه اللغة تمثلا عضويا وحيويا ويكاد أن يكون فيزيقيا بحيث تصبح لغته هو ، وليست استعارة أو ترصيعا أو إطاراً مزركشا .

فى النهاية اسمحوا لى بأن أُنهى ، على نغمة شخصية ، بأن اتحدث قليلا عن علاقتى أنا باللغة ، روائيًا وكاتبا .

قيل إننى أدعو الى بلاغة جديدة أو بلاغة مضادة . لست أعرف ماإذا كنت داعية ، أصلا ، الى أى شىء .

ليست وشائجى بلغتى تراثية فقط وليست الاستيلادات فيها نابعة فقط من تماس حميم بلغات أخرى ، كالانجليزية ، والفرنسية ، ولغة أهل البلد بلهجاتها ومستوياتها المختلفة ـ أيضا ـ فى مصر ، بل تكاد تكون وشيجتى بلغتى عضوية وشَبَقية . اللغة عندى هى أيضا جَسَد العالم كما أنها جسدى حميميا ، وفكريا أيضا .

العلاقة بينى ، على الأقل ، وبين اللغة ليست فقط علاقة عشق وتدلّه .. بل هى علاقة تشابُك حياتى ، غنىّ أطمح أن يكون مُثريا من الجانبين . بل سعيى هو أن أُنطِق بهذه اللغة حساسيتى وفكرى ، فى سياق العصر ، بل فى ما آمل أن يكون سياق المستقبل ايضا . وأن أُعطى صوتا لمن لا صوت لهم ، ولما ليس له صوت من جمادات ، ليست أبداً جامدة ، وللأحلام عن طريق هذه اللغة التى لا تنفصل عن عُضوية الحياة ، ولا عن بناء العمل الفنى .

لا أخفى أن ثمة نزعات تعصف بى نحو نوعٍ من التدمير والنسف للقوالب اللغوية القديمة والجديدة على السواء .. تدفعنى حوافز غامضة وغلاّبة نحو نوعٍ من التفجير للأبنية التى يتقلص تحتها الفكر والحس ، محاولاً أن أجد بين أنقاض هذه الركامات الجوهرَ الثمين الحىّ . أتُوق الى نوعٍ من الانهمار اللغوى الجامح الذى لا يحده حاجز ، وأعرف استحالة ذلك ، ولكن ما أن افتح له ثُغرةً حتى يندفع ، وقد لا أضع يدى مباشرة على منطقٍ يحكم هذا الانهمار ويضبطه .

ولكنى أحس من ذلك بمسئوليةٍ مثقلة وفادحة جنبا إلى جنب مع متعة خارقة . أحس فرضا والتزاما الى جانب الانصياع والاستسلام لموجة مخصبة فى هذا الخضمّ من تمازج اللغة بمادة الحياة ، فليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ما هو فتحٌ لأبواب موصَدة تضرب وراءها سيول عارمة تريد أن تتدفق ، وأريد لها أن تتدفق وفقا لقانونها الخاص وحريتها الخاصة .

هل هذه شكْلانية ؟

لا أظن ، بالقطع لا أظن .

اللغة عندى لا انفصال لها عن جسد العمل الأدبى ولا عن روحه .

عندى فى كل أعمالى تقريبا وبخاصة فى « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » فقرات كاملة تقوم على تَسْييد جَرْس أو صوتٍ واحد ، اى أن يُوجَد حرف فى كل كلمة من كلمات الفقرة التى قد تطول الى عدة صفحات . لماذا ؟ هل هذه مجرد لعبة ؟ واذا لم تكن ، فما ضرورتها ؟

اتصور أن هناك ، على مستوىً اول ، ضرورةٌ انفعالية وتعبيرية بالفعل . ليست هذه الفقرات مجرد أرابيسْك خاوٍ ، بل هى كما أرجو تُقطِّر جانبا من جوانب خبرة الروّاية نفسها فى كل مرة تقطيرا مركّزا ومكثفا ، بل وتلخِّص العمل كله .

والى جانب ذلك فقد وجدت أن الحرف ـ الحرف وحده ، مستقلا عن الكلمة وعن الجملة ـ عند الصوفيين ليس فقط مجرد اللفظ بصوتٍ مـا ، ولا هو فقط رسمٌ مـا ، لكن له دلالات هم الذين شقّقوها وافترعوها أو استبصـروا بها واستخلصوها . أليس من حقى اذا كان عملى يدفعنى الى هذا أن أُوجد للحرف عندى دلالاتٍ تتجاوز مجرد الحسىّ والعضوى ـ حتى لو كانت تعتمد عليهما ؟

هذا الى أن اللغة عندى هى بنية موسيقية ، ولها نسيج موسيقىّ سحرىّ . فى مغامرتى محاولة اذن للغـوص الى طبقة جيولوجية بدائية فى الحس ، بحيث يكون التواصل ، عبر جَرْس اللغة ، يكاد يكون تواصلاً مباشراً ، اصليا ، أوليا ، ذلك أن المسألة ليست مجرد ترجيع صوتىّ بل هى سعىٌ .. الى خلقِ موسيقى يحمل دلالة ، أى أن انصهار الدلالة والبنية أمر حيوى ، ليست الموسيقى شيئا خارجا اذن ولا حلية ، بل هى فرض وضرورة بمعنى ما . سعىٌ الى سد الهوة بين اللغة بما تحمل من دلالات محددة وبين الصوت بما يحمل من ايحاء ودلالة فطرية فى الوقت نفسه .

اللغة عندى ، اذن ، ليست لَمْسية وحِسيّة فقط بل أيضا هى موسيقى الكَوْن المتناغم فيه الداخل والخارج . وقـد اقتضى هذا منى ـ اقتضاء الحب ـ بحثا لجوجـا ولاعجا وراء مـورفولـوجية اللغـة فى العربيـة وارتيـاد المـناطق اللا محدودة فى تقصيها واكتشاف أمكاناتها ومناحيها .

ولكن البحث لم يكن بـداهة بحثـاً شكليا أو قـامـوسيـا ولا مجرد لعب ممتع باللغة وفى اللغـة ، بل هـو مندمـج بلا انفصال عن هذا الوجود الذى نعانيه على مستوياته الفيزيقية والاجتمـاعية والكـونية جميعـا ، هو بحثٌ عن أسرار التواصل المهدَّد دائما ، وفضٌ لأسرار « الذات » ـ أو على الأرجح « الذات ـ الآخر » فى وقتٍ معـا ، ووصلٌ للانقطاع المستمر دائما بين « الذات » و« الآخر » ، سواء كان « الآخر » ثقافيا من ناحية ، أو من ناحيةٍ أخرى كان ، مطلقا ، غيبيا ، خالدا ، أو كـان « الآخر » ـ وهـو دائما بمعنى من المعانى هو « الأنا » نفسه ـ أرضيا ، وعينياً ، وعرضيا ـ أى انسانيا فى النهاية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رماد الأقنعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنَّا خمسة أقنعةٍ يجمعنا داء التنقيب عن الحلمِ
ويتم الغربة
نتسلى بالثرثرة عن الأيّام وأحوال الساسةِ
أو نتجلى إذ نتجادل فى أحوال الصوفيينَ
ونكشف سرَّ الخرقة
والاعيبَ المرتزقةْ
كانت سهرتنا مهرتنا
تصهلُ فى الصحراء
والخَلْقُ نيامٌ فى كهف الألعاب المزدوجة
وبياض الأكفان اللُّزجةْ
....

كان الأول مثل الثور الكونيِّ
يناطح صخر الرغبة بالَّلهب القرنيِّ فينزفُ
نسعفه يهتاجُ
قَرْنٌ رملٌ وزجاجُ
قرْنٌ نَصْلٌ وهَاجُ

....

كان الثانى من أهل الصَّفْوة
يهوى أن يتحدث عن موت « الأيديولوجيا »
وطقوس الصَّحْوْ
وتنويعات المَحْو
بمملكة الرُّعْب النَّوَوِىِّ

....

وكان الثالثُ من أهل الجفوة
لا يعرفُ إلا الكشفَ عن المحظور
وهتك المستور
وكانَ يُلوِّح بالكفِّ اليسرى :
ـــ مطرقة الطَّرح الطبقىِّ دليلى

....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان الرابع من أهل الفجوة

ينتظر الشمس على طبق الدّم

يغمض عينيه ويركُضُ فى حلم اليقظة

من « قرطبة » إلى « سيناء »

ويغرزُ سَوْرته فى جثث الأفيال العمياء

....

كان الخامسُ خرتيتاً ناريَّ الطَّبْع

رماديَّ الرّؤية

يكذبُ

يكذبُ

يكذبُ

حتى صدَّقَ أن المهرةَ فى شهقتها السوداء

تُهدى

سنبلة

الماء

لعجرفة

الصَّحْراء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى مفهوم الفيلم التسجيلى

يختلف العلماء فى سينما التحريك والسينما التسجيلية أيهما أسبق ، ولكن لا خلاف على أن السينما لم تبدأ روائية .

وبينما لايوجد خلاف حول مفهوم السينما الروائية أو سينما التحريك ، يوجد خلاف حول مفهوم السينما التسجيلية ، وخاصة فى أدبيات النقد السينمائى العربى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد كان العرض السينمائى الأول المفتوح للجمهور فى ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥ فى باريس مكونا من عشرة أفلام من الجنس الفنى الذى نطلق عليه اليوم الفيلم التسجيلى ، وهى أفلام لوميير الكلاسيكية المعروفة مثل خروج العمال من المصنع ووصول القطار الى المحطة وغيرها .

وحتى نهاية العقد الأول من القرن العشرين كانت هذه الأفلام تسمى بمسميات مختلفة ، فمن قائل أنها أفلام الأحداث أو الموضوعات الراهنة أو الرحلات أو الحقائق أو المعلومات أو الوثائق (دوكيومينتارى) . وفى العقد الثانى أثناء الحرب العالمية الأولى بدات تسميات بوبينات الأخبار (نيوز ريلس) والحقيقة (كينو برافدا) كما اطلق عليها فيرتوف بالروسية .

ورغم أن أغلب المراجع تعتبر أن تسمية الفيلم التسجيلى بهذا الاسم استخدمت لأول مرة فى مقال جريرسون الشهير عن الفيلم الامريكى « موانا » إخراج فلاهرت عام ١٩٢٦ ، إلا أن الكلمة استخدمت قبل ذلك مرارا . ولعل الأصح القول بأن اختيار جريرسون لهذه الكلمة ، ادبيات النقد الانجليزى (أى المكتوب بالانجليزية) ، ونظرا لدوره البارز فى تطوير السينما التسجيلية ، جعل منها الكلمة السائدة .

وحتى بعد جريرسون لم تصبح كلمة تسجيل هى الوصف الوحيد لذلك الجنس من الافلام . ففى الأربعينيات استخدمت فى الإنجليزية أيضا « كلمة فيلم الحقائق (فاكيتوال) فيلم المعلومات أو الاعلام (انفورميشان) ، وحتى الثمانينات نجد أيضا كلمة فن فيكشن فيلم.وسوف نقتصر فى البحث عن معانى الكلمات فى الإنجليزية والعربية نظرا لارتباط العربية بالانجليزية والفرنسية بصفة عامة ، وليس باللغة الروسية أو الهندية أو الصينية أو أى من لغات العالم الأخرى .

الدوكيومنت فى اللغة الإنجليزية حسب قاموس أكسفورد للعربية والإنجليزية الصادر عام ١٩٧٢ هى « الوثيقة المكتوبة أو المستند الكتابى أو الدليل الكتابى ، والدوكيو مينتارى هو العرض المدعم بالوثائق ، أى الأدلة والبراهين » .

والدوكيو مينتارى فيلم ، فى قاموس اكسفورد للانجليزية الصادر عام ١٩٤٨ هو الفيلم «الذى يتناول بعض مظاهر الحياة الانسانية أو النشاطات الاجتماعية » ولايزال هذا هو تعريف القاموس حتى طبعة عام ١٩٨٢ . بينما الدكيو مينتارى فيلم يتناول مظاهر الحياة بصفة عامة إنسانية أو غير إنسانية بمعنى حياة الحيوانات والطيور والزواحف أيضا ، بل والجماد كذلك ،

وفى قاموس لونجمان للانجليزية الأمريكية الصادر عام ١٩٨٣ أن الدوكيومينتارى هو « الفيلم أو برنامج الراديو أو برنامج التلفزيون الذى يقدم الحقائق (فاكتس) ، وهو الفيلم المناقض للفيلم القصصى (فيكشن) . والفن فيكشن فى قاموس لونجمان تعنى كل ما ليس شعرا أو مسرحية أو قصة أو رواية فى الأدب (أى النثر) ، وفى نفس القاموس أن كلمة فيكشن تعنى القصص أو الروايات التى لم تحدث فى الواقع ، وبالتالى فمعنى فن فيكشن الفيلم الذى يصور ما يحدث فى الواقع نثرا .

وقد بدأت السينما فى مصر ، عرضا وتصويرا ، بداية تسجيلية كما فى أغلب بلاد العالم ، وفى أقدم كتاب بالعربية عثرنا عليه ، وهو كتاب فجر السينما للدكتور محمود خليل راشد ، نجد حديث المؤلف عن السينما التسجيلية يرتبط بالفيلم(١) التعليمى ، فيقول « استعمال الصور المتحركة فى الوقت الحاضر يكاد يكون مقتصرا على التسلية ولكن الأفكار متجهة إلى استخدامها فى التعليم » .

ويقول الدكتور راشد « لسنا فى حاجة إلى بيان أهمية السينما فى التعليم إذ أن قيمتها فيه لا تقدر . فهى يجب استخدامها فى تعليم الفلاح الأمى أحدث طرق الزراعة التى تستعملها الأمم الراقية كالولايات المتحدة (!) ويجب استخدامها فى تعليم الطب ففى بعض الأوقات تتاح لجراح فرصة إجراء عملية فريدة فى بابها فأمثال هذه العملية يجب أن ينتفع بها طلبة الطب فى كل مكان وكل وقت ، ويجب استخدامها فى تدريس الجغرافية فمما لاشك فيه أن التلميذ يفهم من الصور التى تمثل القطبين ومعيشة الانسان والحيوان فيهما ما لا يفهمه من قراءة كل ما كتب الكاتبون عنهما .

(١) الكتاب غير مؤرخ ، ولكن يبدو من حديث الكاتب عن المحاولات الأولى لإنطلاق الافلام أن تاريخ الكتاب هو منتصف العشرينات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى خطاب طلعت حرب فى افتتاح شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥ نجد أيضا مفهوم الفيلم التسجيلي كفيلم تعليمى ، ولكننا نجد أيضا مفهوما واضحا لدور الفيلم التسجيلى فى الدعاية السياسية .

قال طلعت حرب فى خطابه « الرواية وإن كانت هى العامل الأقوى فى حياة السينما ، إلا أننا لانستطيع أن نعض فيها وأسناننا مازالت فى هذا الميدان طرية ، وإذا طرحنا الرواية من عملنا وقتيا ، فماذا نحن صانعون :

١ ــ « هنا مناظر مصر الطبيعية » ... « وهناك آثار الأجداد قائمة » .

٢ ــ « فضلا عن أن الصناعات المصرية فى ذاتها فى حاجة إلى أن يعلن عنها فى الداخل والخارج ، وأى شىء أوقع فى الاعلان عن صناعة مصرية أو غير مصرية من إظهارها فى شريط سينما يعد لها خاصة » .

٣ ــ « وهناك الصحة العمومية ومقاومة الأمراض التى تتعرض البلاد للإصابة بها ، ولو أخذت أحوال الأمراض فى مستشفياتنا المعروفة من الناس ، ولو أخذت صور الوقاية منها بأشخاص معروفين من الهيئة الاجتماعية المصرية لكان العرض فى اللوحة البيضاء أعمق أثرا فى نفوس الناظرين » .

٤ ــ « ولهذا نعتقد أن مهمة شركتنا التعليمية فى صنع الأشرطة وفى عرضها تجعلها شركة من الشركات التى تؤدى خدمات ذات منفعة عامة وترشحها بحق لأن تقوى هذه المهمة فى مدارس الحكومة بالاتفاق مع وزارة المعارف العمومية وفى المدارس الأهلية بالاتفاق مع إدارتها » .

وقد حدد طلعت حرب أهداف شركة مصر للتمثيل والسينما على النحو الآتى :

١ ــ تعمل حتى لا نخضع لقوة السينما التى تأتينا من الخارج حسب أحكام الخارج وأذواقه ، دون أن يكون لنا قوة قومية تنتج الأشرطة التى تناسبنا وترد بعض الأشرطة التى لا تصلح لنا إلى مصادرها الأجنبية .

٢ ــ ونعمل للصناعة ، تأخذ بيدها صغيرة فى مصر حتى تكبر وتشابه الصناعات الكبرى فى الخارج .

٣ ــ وتعمل لأداء وظيفة هامة هى استخدام أقوى سلاح عصرى للإعلان عن محاصيل البلاد الزراعية وعن منتجاتها الصناعية وعن تجارتها التى نرجو أن تتسع يوما بعد يوم .

٤ ــ وتعمل خصوصا لأداء مهمة ذات صفة عامة تسوقنا فى حياة هذه الشركة بقوة اقتصادية ، هى أن السينما سلاح عصرى للتعليم لاغنى لمصر عن استخدامه فى إرشاد سواد الناس إلى مايراد إرشادهم إليه حتى تزول الأمية ، وفى تعليم الطلبة والتلاميذ فى مدراسهم أسوة بالدول الأجنبية الراقية ، وفى إفادة الخاصة بتعريفهم أشياء قد لا يعرفونها قبل أن يروها فوق اللوحة البيضاء .

٥ ــ وتعمل أيضا لمقاومة الدعاية الفاسدة فى الخارج ضد مصر والمصريين ولإذاعة أحوالنا وشئوننا المصرية فى صورتها الحقيقية .

وفى كتاب « السينما » لأحمد بدرخان الصادر عام ١٩٣٦ نجد الإشارة الوحيدة إلى الفيلم التسجيلى فى مقدمة الكتاب حيث يبدو أيضا مفهوم الفيلم التسجيلي باعتباره الفيلم التعليمى . يقول بدرخان « والسينما لايقتصر مجهودها على سرد القصص والروايات بل لها مكانة عظيمة فى ميدانى العلوم والفنون ، لأن القيمة التعليمية فى الصورة أقوى منها فى الكتابة والقراءة ، فبواسطة السينما عرفنا كيف تعيش الحشرات فى أحجارها والحيوانات المفترسة فى أدغالها والأسماك فى قاع البحار وأخذنا فكرة صحيحة عن حياة الميكروبات والتفاعلات الكيميائية وجمال العناصر المتبلورة » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويختتم بدرخان مقدمة كتابه قائلا « والسينما لعبت وستعلب دورا هاما فى تعليم الكبار والناشئين بأفلامها التعليمية . أما الجرائد السينمائية التى تكمل لنا مهمة الصحافة ، والتى بواسطتها تتعارف شعوب الأرض المختلفة ، فهى أداة صالحة لنشر السلام بعرضها أفلاما عن أهوال الحروب . ويجدر بى أن أذكر فى هذا المقام ما قاله لينين عن قوة السينما الإيحائية « السينما أهم ماتعتمد عليه الروسيا فى نشر دعايتها السياسية » . وهكذا أصبحت السينما أقوى فن معبر وأشد الفنون تأثيرا فى الجمهور ، وأكثرها قدرة على تقديم بروجرام حافل متنوع »[٢] .

وفى كتاب « الصور المتحركة » لمحمد عبد القادر المازنى الصادر عام ١٩٤٨ لاتوجد أى إشارة إلى الفيلم التسجيلى رغم وجود فصل صغير عن أفلام التحريك . كذلك لاتوجد أى إشارة إلى الفيلم التسجيلى فى كتاب « الطريق إلى السينما » لمحمد كامل إبراهيم جمعة عام ١٩٥٠ ، وكتاب « فن الفيلم لمصطفى حسنين عام ١٩٥١ ، وكتاب « صناعة السينما » لطلبة رضوان عام ١٩٥٢ .

ولعل أول مقال عن السينما التسجيلية بالعربية هو مقال سعد نديم فى كتاب « السينما لغة القرن العشرين » الصادر عام ١٩٤٩ وفيه يكتب تحت عنوان الأفلام الثقافية أن الأفلام القصيرة التى تعرض عادة قبل فترة الاستراحة يمكن تسميتها الأفلام غير المسرحية . ويستخدم سعد نديم فى مقاله كلمة دوكيومينتارى بالحروف العربية دون ترجمتها ، ولا يوضح المقال الفرق بين أفلام الدوكيومينتارى والأفلام القصيرة والأفلام الثقافية .

وفى كتاب « فن الفيلم » يذكر مصطفى حسنين فى المراجع كتاب بول روث الكلاسيكى « الفيلم التسجيلى » ، ويترجمه « الفيلم السجلّى » ، وربما تكون هذه أول محاولة لترجمة الكلمة الانجليزية دوكيومنتارى إلى اللغة العربية ، رغم أن متن الكتاب ذاته يخلو من أى حديث عن السينما التسجيلية كما أشرنا .

ولعل فريد المزاوى هو أول من استخدم كلمة تسجيلية فى كتابه « مبادىء الفنون والعلوم السينمائية » الصادر عام ١٩٥٩ . يقول المزاوى تحت عنوان الفيلم التسجيلى « حاول الانسان دائما أن يصف لأخيه ما رآه وهو بعيد عنه ، والسينما تسمح لنا بتقديم نوع من الأفلام يسمى الفيلم التسجيلى ، وهو على نوعين ، الفيلم الإخبارى الذى يتطلب من مخرجه كثيرا من الذكاء والدراية التامة بالمناظر التى يريد وصفها . وهذا النوع لايستفيد من التسهيلات والإمكانات الفنية التى تقدم عادة للأفلام الترفيهية الطويلة من آلات ورؤوس أموال وحسن استغلال يكفل لمنتجه استعادة رأسماله . وغالبا مايقوم المخرج نفسه بالتصوير ، علاوة على الأبحاث التاريخية والجغرافية قبل التصوير وبعد التوليف وحتى عند العرض » .

(٢) يقصد بدرخان بالعبارة الأخيرة البرنامج المتكامل الذى كانت تقدمه دار عرض ستوديو مصر من إنتاج الاستوديو ، والذى كان يتكون من جريدة مصر الناطقة ، وفيلم قصير ، وفيلم طويل .

والنـوع الثانى من الفيلم التسجيـلى عنـد المـزاوى الجـريدة السينمـائية وهى كمـا يقول « بخـلاف الفيلم الإخبارى ، تستفيد كثيرا من المستحدثـات السينمائيـة ومن رؤوس أموالها . فتشتـرك شركـات كثيرة فى عمـل جريدة واحدة أسبوعية ، لها عدة مراسلين فى جميع أنحاء العـالم ، يصورون الحـوادث ويـرسلـونهـا إلى إدارتهم الرئيسية التى تقوم بالتوليف وإضافـة الصوت وتـوزيع النسخ حول العالم . ومن المعلوم أن هذه النسخ تختلف باختلاف البلاد المرسلة إليها حيث يضيفون بعض المناظر الخاصة بتلـك البلاد . هـذا فى هوليـود ، أما فى البـلاد الأخـرى ، صغيـرة كـانت أم كبيـرة ، فـإن الجـريـدة السينمـائية المحلية تعتبـر أحسن وسـائـل التـوجيـه والإرشاد . فتفوز بإعانات حكوميـة ضخمة تمكنهـا من الاستمرار فى العمل » .

ويختتم المزاوى الجزء الخاص بالفيلم التسجيـلى فى كتابه قائلا « أما المجلة الإخبارية فإنها توفق بين النوعين السـابقين . وأشهـر هـذه المجـلات هى مجلـة « سير الزمن » ، وهى عبارة عن سلسلة أفلام إخبارية صغيرة ومستقلة تعالج مسائل حديثـة لا يزيـد كل مـوضوع فى معالجته عن دقيقتين على وجه التقريب . وموضوعات هذا النوع من الأفلام تقترب من الريبورتاج الخاص بالمجلات الأسبوعية أكثر من الأخبار الخاصة بالجرائد اليومية » .

وفى الجزء التالى مباشرة من كتاب المزاوى وتحت عنوان الفيلم التسجيلى ، نرى مرة أخرى مفهوم الفيلم التسجيلى كفيلم تعليمى ، أو بالأحرى الخلط بينهما ، إذ يذكـر أن هنـاك أربعة أنـواع من الأفلام التعليميـة هى الأفـلام التربوية التى تعاون المدرس فى الفصل ، والأفلام الثقافية التى « غالبا » ما تخص النواحى الجغرافية أو السياحية أو المـوسيقية أو مختلف الفنـون التشكيلية أو تبحث فى شئون الأسرة أو المجتمع ، « والأفلام الدعائية » وكان لها أثرها الفعال أثناء الحروب والثورات الأهلية ، ثم أفلام الدعاية التجارية .

وقد ذاعت كلمة التسجيلية فى أدبيات النقد السينمائى العربى فى الستينات ، كترجمة لكلمة دوكيو مينتارى ، ومع ذلك نجد فى معجم أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة الصادر عام ١٩٧٣ كلمة الفيلم التسجيـلى وبعدهـا بين قـوسين « الوثائقى » ، وفى نهاية التعريف بالكلمة يقول المعجم : إننا يمكن أن نطلق على هذا الجنس من الأفلام السينمائية أيضا أفلام المعرفة .

وكلمة تسجيلى لا وجود لها فى اللغـة العربيـة ، ففى المنجد « سجل بمعنى صب المـاء وساجـل بمعنى بارى وأسجل بمعنى أكثر له العطاء وتسـاجلا بمعنى تبـاريا والسَّجْل بمعنى دلو الماء ، ويقال أعطاه سجله من كذا أى نصيبه والحرب بينهم سجـال أى تارة لهم وتـارة عليهم وعين سجول بمعنى غزيرة الدمع وناقة سجلاء أى عظيمة الضرع ، والمسجل المبـاح للجميع ، وسجـل الكتاب أى قرأه قراءة متصلة والسجل جمع سجلات هو كتاب العهود أو كتاب الأحكام الذى يكتب فيه القاضى صورة الدعاوى والحكم فيها وصكوك المبايعات ونحـوها لتبقى محفـوظة عنده »

الكلمة العربية إذن مشتقة من السجل جمع سجلات الأحكام أى الوثائق المحفوظة . والوثيقة فى المنجد هى ما يعتمد عليه ، أو ما يعتد به .

وبـالعـودة إلى معجم ألفـاظ الحضـارة الحـديثـة ومصطلحات الفنون الصادر عن مجمع اللغة العربية عام ١٩٨٠ نجـد التـرجمـة العـربيـة لــ ٥٨ مصطلحـا من مصطلحـات السينما ، ولكن ليس من بينهـا مصطلح الفيلم التسجيلى .

وإذا كان تعبير دوكيو مينتارى قد استقر فى الإنجليزية منذ أن استخدمه جريرسون وروثا ، فان تعبير التسجيلية قد استقر فى العربية وخاصة بعد ترجمة صلاح التهامى كتاب جريرسون الرئيسى ، وبعد أن أصبح هناك المركز القومى للأفلام التسجيلية ، واتحاد التسجيليين المصريين ، واتحاد التسجيليين العرب ، والمهرجان القومى للأفلام التسجيلية وغير ذلك .

ولكن مفهوم الفيلم التسجيلى لم يستقر استقرار التعبير ، وخاصة فى النقد السينمائى .

إن وجود ثلاث كلمات ترجمة للكلمة الإنجليزية فى معجم احمد كامل مرسى ومجدى وهبة لا يمثل مشكلة ترجمة ، وإنما مشكلة عدم وضوح مفهوم الفيلم التسجيلى . وأكبر ما يدل على ذلك اتجاه المعجم الذى يمثل خلاصة النقد السينمائى العربى حتى صدوره ، إلى تسمية الأفلام التسجيلية أفلام المعرفة ، فكل فيلم يعبر عن معرفة ، ويستهدف توصيل هذه المعرفة ، وليس فقط الفيلم التسجيلى . كما أن استخدام كلمة معرفة يحيلنا إلى مشكلة أكبر ، عن مفهوم المعرفة ، فليس للمعرفة مفهوم واحد .

ومشكلة عدم توضيح وتحديد المفاهيم فى النقد السينمائى العربى لا تقتصر على مفهوم الفيلم التسجيلى . فهناك من يخلط بين الفيلم والسينما ، وبين دار العرض والفن السينمائى ، وبين اللغة والأسلوب ، وبين الجنس الفنى والشكل الفنى ، وبين موضوع الفيلم ومضمونه . ولا نستطيع المساهمة فى تحديد وتوضيح مفهوم الفيلم التسجيلى دون تحديد وتوضيح كافة المفاهيم المستخدمة فى النقد السينمائى العربى . فالفيلم التسجيلى جنس من أجناس الفن السينمائى وليس فنا قائما بذاته .

السينما هى دار العرض السينمائى وما تعرضه من إنتاج محلى أو مستورد ، أى الإنتاج والتوزيع والعرض . والفيلم السينمائى هو النتاج المعبر عن الفن السينمائى كما تعبر المسرحية عن الفن المسرحى واللوحة عن فن التصوير والتمثال عن فن النحت . وللفن السينمائى لغة خاصة فى التعبير الفنى هى اللغة السينمائية ، ولكل فنان سينمائى أسلوبه الخاص فى استخدام هذه اللغة .

وكما تنقسم لغة الأدب الى أجناس مثل القصة والمسرحية والقصيدة والمقال ، وتنقسم لغة الموسيقى الى أجناس مثل السيمفونية والأوبرا والباليه والأغنية تنقسم لغة السينما الى أجناس : الروائى والتسجيلى والتحريك . وفى رأيى أننا نستطيع فى النقد السينمائى العربى وبعد شيوع استخدام كلمة تسجيلى ترجمة لكلمة دكيو مينتارى أن نضيف جنسا رابعا هو الفيلم الوثائقى فى وصف الأفلام التى تتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

إن هذه الأفلام المكونة من لقطات سبق تصويرها لاغراض مختلفة تسمى فى اللغات الانجليزية والفرنسية والروسية وغيرها أفلام الأرشيف أو أفلام المونتاج أو الأفلام المجمعة ، وهى تسميات وصفية تتسم بالسطحية ، وتعامل هذه الأفلام باعتبارها شكلا من أشكال الفيلم التسجيلى ، بينما تختلف جذريا عن الفيلم التسجيلى اختلافها عن الفيلم الروائى وعن فيلم التحريك .

إن الفيلم الروائى ليس الفيلم القصصى ، فكل الأفلام روائية وتسجيلية وتحريكية يمكن أن تروى قصصا ، ولكن الفيلم الروائى هو الذى يستخدم الممثلين والممثلات فى التعبير . والفيلم التسجيلى هو الفيلم الذى يصور موضوعا دون الاستعانة بالممثلين أو الممثلات . والفيلم التحريكى هو الفيلم الذى يستخدم تحريك الخطوط أو الدمى أو غير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك من الأشياء . ولا توجد علاقة بين هذه الأجناس الثلاثة من الفن السينمائى وبين الأفلام التى تتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

اللقطات التى صورت لأغراض مختلفة مادة خام مثل الصلصال أو الحجر بالنسبة للنحات ، أو الدمية بالنسبة لفنان التحريك ، أو الممثل بالنسبة لفنان الفيلم الروائى ، أو المادة الحية بالنسبة لفنان الفيلم التسجيلى . ولذلك ارى أن كلمة وثائقى فى اللغة العربية ، وبالتالى فى النقد السينمائى العربى ، وهى الآن مجرد مرادف لكلمة تسجيلى ، هى الكلمة التى يمكن أن نصف بها هذا الجنس من الأفلام .

وكما تنقسم اللغات الفنية إلى أجناس ، تنقسم الأجناس الفنية إلى مذاهب كالواقعية والتعبيرية والسوريالية والواقعية الاشتراكية وغير ذلك من المذاهب ، ولا يختلف الفن السينمائى فى ذلك عن غيره من الفنون ، كما لا يختلف الفيلم السينمائى عن غيره من الأعمال الفنية من حيث وجود العناصر الثلاثية المكونة للعمل الفنى ، وهى الشكل والموضوع والمضمون .

وفى إطار هذا التحديد لمفاهيم الكلمات المستخدمة فى النقد السينمائى ، نستطيع أن نحدد مفهوم الفيلم التسجيلى الذى يشوبه الاضطراب والغموض أكثر من أى جنس آخر بين أجناس الفن السينمائى . ولعل أول ما يجب مناقشته العلاقة بين الفيلم التسجيلى والوقت الذى يستغرقه فى العرض .

فهناك ارتباط شائع بين الفيلم التسجيلى والفيلم القصير رغم أن هناك أفلاما قصيرة من كل أجناس الفن السينمائى ، ولا يوجد أى ارتباط منطقى بين مدة عرض الفيلم وبين جنسه الفنى ، وكما توجد أفلام قصيرة من كل الأجناس ، توجد أفلام طويلة من كل الأجناس أيضا .

وهناك ارتباط شائع آخر بين الفيلم التسجيلى والفيلم التعليمى بينما يمكن إنتاج أفلام تعليمية من كل أجناس الفن السينمائى ، فالتعليم أمر يتعلق بالهدف من الفيلم ، وليس بجنس الفيلم . وهذا الارتباط يماثل الارتباط الشائع بين أفلام التحريك وأفلام الاطفال بينما أفلام الأطفال من كل الأجناس ، ولا توجد علاقة بين الجمهور الذى يتوجه إليه الفيلم ، كالأطفال أو العمال أو الفلاحين وبين جنس الفيلم . ويماثل الارتباط بين أفلام الهواة والأفلام من مقاس ٨ م و١٦ م ، بينما أفلام الهواة من كل المقاسات ، ولاتوجد علاقة بين احتراف صانع الفيلم أو عدم احترافه ، وبين مقاس الفيلم .

وهناك ثالثا تقسيم شائع للأفلام التسجيلية إلى أفلام آثار وأفلام سياحية وأفلام موسيقى وأفلام فنون تشكيلية وغير ذلك ، مما يجعل من كل موضوع يتناول الفيلم التسجيلى جنساً قائما بذاته ، وهو خطأ فادح رغم شيوعه ، إذ لاتوجد علاقة بين موضوع الفيلم وجنسه الفنى . وخاصة أن كل شىء فى العالم ، وكل مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية يمكن أن يكون موضوعا لأى عمل فنى من أى جنس وبأى لغة . ولا يعقل منطقيا أن نتعامل مع كل موضوع باعتبار ان الأفلام التى تتناوله تمثل جنسا فنيا .

الفيلم التسجيلى هو الفيلم الذى يتعامل فيه الفنان مع المادة الحية ، والحياة هنا لا تتعلق بموضوع التصوير ، فقد يكون الموضوع جمادا مثل الآثار أو اللوحات أو التماثيل ، ولكن المقصود بالمادة الحية المصورة خصيصا للفيلم . وهذا ما يفرق على نحو جذرى بين الفيلم التسجيلى

والفيلم الوثائقى الذى يتكون من لقطات سبق تصويرها لأغـراض مختلفة ، وقـد تستخدم فى الفيلم للتعبـير عن غرض جديد تماما .

وكمـا أن هناك أنـواعا للفيلم الـروائى مثل المـأساة والفارس والميلودراما والكوميديا كما فى الفن المسرحى ،

وهى لا ترتبط بالموضوع كأن يكون الفيلم عن الحرب أو الحب أو مشاكل الأسرة أو غير ذلك ، توجد أيضا أنواع

للفيلم التسجيلى لا ترتبط بالموضوع سوآء كان عن لوحة أو مصنع أو غير ذلك ، وهذه الأنواع هى الخبر والحديث والتحقيق والمقـال والبحث والإعلان كمـا فى الصحـافـة تماما .

ولغـة السينمـا مثـل لغـة الأدب من حيث إمكـانيـة استخدامها فى التأليف أو الترجمة ، ومن حيث إمكانيـة استخدامها فى كتابة الشعر أو النثر . فهناك أفلام نثرية من كل أجناس وأنواع ومذاهب الفن السينمائى ، كما أن هناك أفلاما شعرية أيضا . وهناك أفلام مؤلفة ، وأخرى مترجمة تترجم رواية أو مسرحية من لغة الأدب إلى لغة السينما .

وتختلف الأفلام التى يترجم فيها صانع الأفلام عملا فنيا من لغته إلى لغة السينما ، عن الأفـلام التى تسجل العرض المسرحى أو الأوبرالى على شريط الفيلم كما هو ، بـل ومن موقـع عين المتفـرج المسرحى دون استخـدام اللقطات العربية ، أو أى من مفردات اللغة السينمائية ، مع الاحتفاظ بنفس التوقيت ، وفتح وقفل ستارة المسرح .

ولا تعتبر هذه الأفلام ، وكذلك الأفلام العلميـة التى تسجل العمليات الجـراحية ومـا شابـه ذلك ، من جنس الفيلم التسجيلى أو أنواعه ، فالكاميرا والشـريط فى هذه الحـالة مجـرد أداة للتسجيل مثـل المطبعة ، بـالنسبـة للكتاب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دخول تحت التضاد

لك : عشب الله الطالع فى فَوْدَيْك
وأنتَ تخُبُّ على صمتِ « بلالْ »
لك كل شعاع يصعدُ من طاقةِ شوقِكَ
حتى مئذنة الحىَّ الحُبْلى بالخيطِ الأبيض
هذا الفاصل بين الجُمعةِ والسبتْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

لك : دائرةُ النور المشبوحةُ بين هلالينْ بَعيديْنِ
وأنت تشاركُهم أسمنتَ الوهمِ الغابرْ
والشاى العابرْ
حيث الرِّيحُ موازيةٌ للريح
والليلُ يُجلِّلُ هذا السمت

* * *

لك : ظلُّ الجنةِ فى الحُلمِ البدوىِّ ..
وأنهارُ الخمر المغشوشةِ ..

والأبكارُ المقصوراتُ الموعودُ بهنَّ الصِّدِّيقون
إذا ناموا فى غفران الجُبَّانات سِنينَ
وقاموا بعد مجاوزةِ الشمس الخضراءِ
لكَرْمِ الوقتْ

* * *

لك : جدران الفقه الأربعةُ
وكلُّ الأبوابِ القُدسيَّة ، شِبْهِ المشْرَعَةِ :
فمن بابِ التأويلِ إلى بابِ التحريمِ
ومن بابِ الحكمة حتى الصمتْ

* * *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنا لى : الدَّهشةُ
حين تفاجِئُنى فى بَهْوِ الأَوْرادِ
فأدركُ أنا صرنا فى ضِدَّيْنِ
صَدرْنا عن لغتيْنْ
ولكنّى أُوشكُ ان استوقفَكَ
وأسألَكَ الحالَ...
وأفرشَ تُوتَ العينيْنِ لظلِّك فوقَ الأسفلتِ
خبِّرْنى :
هل أَوْشكتْ ؟ !

سياسة جديدة للكوميدى فرانسيز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعلن « جاك لاسال » المدير العام لمسرح الكوميدى فرانسيز، عن تغير جذرى فى سياسة المسرح، وثورة فى كل المجالات بدءاً من اختيار النصوص، والشكل الإدارى، واختيار الممثلين، فانتهاء بالانتقال إلى صالة عرض جديدة، هى « الفيو كولومبييه Vieu-Colombier »، وهذا فى رأيه هو الطريق الوحيد الذى يضمن لمسرح الكوميدى فرانسيز، ذى التاريخ العريق الممتد ثلاثمائة وعشر سنين، الاستمرار والفاعلية.

ويلخص جاك لاسال رؤيته، فى ضرورة أن يتجنب الكوميدى فرانسيز مراعاة الماضى على حساب الحاضر، ولهذا سيقوم بتقديم المسرح الفرنسى الكلاسيكى والأجنبى بجانب النصوص المعاصرة. وأن يخرج عن نزعته الانعزالية، ويعطى الأولوية لمخرجين بعيدين عما يُسمّى « روح الكوميدى فرانسيز ». وسوف يقدم مسرح الكوميدى فرانسيز فى ثوبه الجديد، نصوصاً كلاسيكية غير معروفة، وأعمالا لمخرجين أجانب من خارج فرنسا، فضلا عن مخرجين من مجالات فنية أخرى، مثل السينما. ويضيف جاك لاسال، أن هذا ليس إيغالا فى التطرف، ولكنه قانون الانفتاح الفنى.

وفى ديسمبر ١٩٩٢ سينتهى العمل فى قاعة الفيو كولومبييه، ليبدأ تماما عن قاعة « روشيليو Sall Rochelieu »، من حيث تنظيمه وبنائه المعمارى وفلسفته.

وسيقدم الكوميدى فرانسيز موسماً مسرحياً مفاجئا، وذلك بتقديمه عدداً من المسرحيات الكلاسيكية التى نادراً ما عرضت

على المسرح ، مثل « الملك يلهو Le Rio sàmuse » لـ « فيكتور هوجو Victor Hago » . فحين عرضت المسرحية لأول مرة فى ٢٢ نوفمبر ١٨٣٢ ، أحدثت فضيحة كبرى كانت كامنة لتوقفها بعد ثلاثة عروض فقط . وبرغم أن المسرحية توصف بأنها سوقية ، إلا أنها ما كانت تستحق سوء التقدير الذى تعرضت له . واليوم يعيد المخرج الفرنسى « جان لوك بوتيه Jean Luc Boutté » إخراج المسرحية معيداً لها اعتبارها . ولقد أخرج جان لوك بوتيه للكوميدى فرانسيز ، مسرحيتين ناجحتين قبل ذلك ، هما : « البرجوازى الطيب Le Bourgeis gentihome » ، و« حلاق اشبيلية Le Barbier de Sécrille » .

وسوف يقدم الكوميدى فرانسيز ضمن سياسته الجديدة مسرحية « الحفلة التنكرية Le Bal Masqué » للـيرمـونتـوف Lermontov . وسيقوم بإخراجها المخرج السوفييتى « اناتولى فاسيلييف Amatoly Vassilev » فى ربيع ١٩٩٢ . ويقول فاسييف : (إن موضوع المسرحية يدور حول لاعبى الورق ، أى حول الحظ . وهذه تيمة نمطية فى الأدب الروسى ،

وتقوم حبكتها المسرحية على الغيرة كما فى مسرحية « عطيل » وتُحلّ هذه الحبكة حلا خاليا من المعقولية ، على الطريقة المعهودة فى الأدب الكلاسيكى . لقد صاغ « ليرمونتوف » بطلا سلبياً فى مواجهة مجتمع أكثر سلبية . إنها تيمة الازدواج التى تتمثل فى الشخصية ونقيضها المشوه ، هذا الازدواج الذى نجده فى كل مكان حولنا) .

وسوف يقدم المخرج الرومانى « لـوسيـان بينتليـيـه Lucian Pintiliè » ، فى خريف ١٩٩٢ ، مسرحية « المفتش العام » لجوجول Gogol ، وهى مسرحية كوميدية نقدية فى إطـار من الواقعيـة اللاذعة ، حيث لا تعرض المسرحية ظاهرة الفساد عرضا بسيطاً ، على المستوى الاجتماعى والفـردى فحسب ، بل تتوغل إلى مستوى يتيح لنا أن نتأمل الفساد تأملا عميقا ، وأن نتبين دوافعه وأبعاده جميعها .

ويقدم المخرج المصرى يوسف شاهين فى فبراير ١٩٩٢ ، مسرحية « كـاليجولا Caligula » لكـامو Camus . ويعتبر هذا تحديا حقيقيا ليوسف شاهـين ، الذى يقـوم بالإخراج المسرحى لأول مرة ، بعد إنجازاته المتميزة على مدار تاريخه الفنى فى السينما ، الذى توَّجه بفيلمه الأخير « إسكندرية كمان وكمان » وليس هذا التحدى هو الوحيد ، فرغم أن أعمال كامو الروائية لا تزال تحتفظ بقيمتها الفنية ، إلا أننا لا نستطيع أن نقول نفس الشىء بالنسبة لمسرحه ، بغض النظر عن النجاح الذى حققته مسرحية «Caliguga» عند عرضها الأول .

وهناك سؤال أخير يظل مفتوحاً هل يستطيع « الكوميدى فرانسيز » أن يخرج من معبد التقـاليد الرصينة ، الذى ظل حبيسا بين جدرانه ثلاثمائة وعشر سنين ؟ إن الإجابة عـلى هـذا السؤال ، ستحسمها الأنشطة المقبلة لذلك المسرح العتيق ، الذى يتطلع الآن ، لا إلى الارتباط بالحاضر فحسب ، بل أيضا إلى استشراف المستقبل .

ماجدة رفاعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هاملت فى الصعيد.. أيضا

لولا بعض التجارب التى يقدم عليها بعض من الشباب لاعتقدت أن المسرحيين فى مصر قد نسوا أن هناك مسرحا عالميا ، يحتوى تراثه على ذخيرة لا تنفد من الأعمال الحية التى يمكن لها أن تنبض على خشبة المسرح . وفجأة بعد أن قدمت فرقة المسرح الملكى الإنجليزية ، فى شهر ديسمبر الماضى . عملين من أعمال شكسبير هما « الملك لير » و« ريتشارد الثالث » ، إذا بهذا الموسم المسرحى يشهد ثلاثة أعمال لشكسبير ، « ماكبث » على المسرح القومى ، « مسخرة الملك لير » وهى رؤية مسرحية مميزة لهذا العمل ، تحتاج إلى نظرة متفحصة ، أما العمل الثالث فقد خرج إلينا من مسرح الأقاليم ، ففى بيت ثقافة ببا فى « بنى سويف » قدم المخرج همام تمام عرضا عن مسرحية « هاملت » تحت اسم « موال همام » ، وسنحاول هنا أن نتابع هذا العمل .

بين أعمال شكسبير ، تحتل « هاملت » موضعا متميزا ومثيرا لاهتمام النقاد والمهتمين بالمسرح والمشاهدين على مدى تاريخها ، يقول الناقد البولندى المعاصر « يان كوت » : (أنها أغرب مسرحية فى تاريخ المسرح كله) ، ولأنها مسرحية غريبة وجميلة وممتعة ، ومحيرة أيضا ، فإن ما كتب عنها فى أوربا ، ربما يفوق ما كتب عن الكتاب المقدس نفسه .

ويقول لنا « يان كوت » أيضا : (لا يمكن تمثيل هاملت بأكملها لأن ذلك يستغرق زهاء ست ساعات ، فلابد من انتقاء واجتزاء وحذف ، ولعل هذا الأمر هو الذى يحملنا على قبول ما قدمه لنا الكاتب الراحل « محمود إسماعيل جاد » ، عندما أقدم على تمصير بعض أعمال شكسبير ومن بينها « هاملت » . ولست من المتحمسين لما يسمى بالتمصير ، أو الإعداد ، إلا فى نطاق الضرورة الفنية القصوى ، وحينما لا يجد الكاتب وسيلة أخرى

كى ينقل للناس ما فى وجدانه، ولكن هذا موضوع آخر.

إن أول ما يلفت النظر فى هذا العرض، هو الاستقبال الحافل الذى قوبل به من جماهير بلدة إقليمية صغيرة فى قلب الصعيد، وربما لا يتاح لها أن تشاهد عروضا مسرحية إلا مرة كل عام، وربما كل عدة أعوام. فلقد امتلأ المسرح المتواضع بمئات من المتفرجين، الذين تجاوبوا تماما مع العرض تجاوبا لو شهده المسئولون عن الثقافة لشعروا بجسامة الدور المنوط بهيئة قصور الثقافة وبالمسرح فيها. ومن الواجب هنا أن نرصد هذه الظاهرة بدقة ونحللها لنفهم أبعادها.

فإلى جانب شوق الناس فى الأقاليم إلى المسرح وإلى الفرجة بالدرجة الأولى، لابد من أن تكون هناك عناصر فنية قد ساهمت بدور مهم فى إذكاء هذا الشوق وتأكيده.

وأول هذه العناصر فى نظرى هو حماس فريق الممثلين وعشقهم لفنهم، هذا الأمر الذى يتكرر دائما فى كل عروض الفرق الإقليمية، وهم ممثلون موهوبون موهبة فطرية، قليل منهم من أتيح له أن يصقل موهبته فى معهد دراسى متخصص أو فى تدريب مكثف طويل.

وثانى هذه العناصر هو استخدام المخرج لمغنِّين وموسقيين شعبيِّين من البيئة ذاتها، وعلى رأسهم الحاجة «عويسية عبد الستار» التى قامت - بغنائها الشجى - بدور الراوى لما حدث فى موال «همام الصعيدى».

وثالث هذه العناصر هو استخدام المخرج للأراجوز، بديلا عن فرقة الممثلين التى استعان بها «هاملت» فى النص الأصلى، للكشف عن انفعالات أمه، وزوجها الملك.

ورابع هذه العناصر هو الصياغة الشعبية التى قدمها «محمود إسماعيل جاد»، حيث حول الصراع ما بين «هاملت» والملك، من صراع يَجْرى فى أروقة القصور، إلى صراع ما بين القرية المسالمة وعمدتها الظالم المستبد، كما حول «همام» إلى بطل شعبى، بدلا من «هاملت» البطل الفرد الذى تتبع مأساته من تردده.

إن نصا آخر من نصوص «شكسبير»، أو غيره، لا يحتمل كل هذه التغيرات والتعديلات، مثلما يحتملها نص «هاملت»، دون أن يتأثر العمل الفنى تأثيراً كبيرا مخلا بقيمته فى الأغلب، وترجع إمكانية ذلك فى هاملت، إلى اتساع نطاقها الذهنى الذى يحتمل الكثير من القضايا الكونية والانسانية والسياسية والعائلية.

وبالرغم من أن الحدوتة فى «هاملت» لا تعدو أن تكون قشرة رقيقة لكثير من المعانى العميقة، إلا أنها هى نفسها تشكل قالبا يتسع للعديد من القضايا والأشكال الذهنية والفنية، وقد أتاح ذلك للمعدّ، أن يجدِّد المسرحية من التفاصيل التى تصنع عالم «شكسبير» الواسع المعقد.

واكتفى بالحدوتة البسيطة المعروفة، وسرَّب فى ثنايا معالجته، تفاصيل كثيرة من البيئة المصرية، بشكل لم يخرج عن الأصل كثيرا.

وذلك لقدرة النص الكبيرة على احتمال ذلك، إن نجاح المعدّ فى ذلك، يرجع إلى حد بعيد إلى أن الوجدان الشعبى يريد دائما أن ينتصر الخير بأية وسيلة، سواء كانت وسيلة منطقية أم لا، المهم أن تكون الوسيلة فى قالب ممتع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولولا إدراكى لطبيعة ظروف التى يعمل فيها مخرجو مسرح الأقاليم ، والتى تقصُر دائما عن تلبية رغباتهم الفنية ، ليس من الناحية المالية بل من سائر النواحى الأخرى أيضا ، لولا ذلك لحاسبت المخرج حسابا تفصيليا عن دقائق عمله ، وكيفية توظيفه لأدواته الفنية ، ولكن كيف يمكن لنا ذلك ونحن نشاهد عرضا كهذا ، وجهدا كهذا وحماسة كهذه ، على مسرح شديد التواضع ، خشبته شديدة الضيق لأنها لم تعد أصلا للعروض المسرحية ؟ ! بل تكاد تنعدم بالمسرح أية امكانيات صوتية أو إمكانيات للإضاءة ، هذا إذا رضينا بأن الديكور يمكن الاستغناء عن الكثير من تفاصيله ، ولكن ينبغى لنا أن

نحمد للمخرج - إلى جانب جرأته الفنية - أنه قدم لنا فرقة بها الكثير من المواهب الحقيقية ، وهو جهد لو تعلمون كبير .

وعلى رأس هذه المواهب ، الفنان « حمدى الديزل » الذى لا أعرف إن كان هو اسمه الحقيقى أم أنه اسم مستعار . هذا الممثل يتمتع بحضور عالٍ ، ولا أشك فى قدرته على منافسة ممثلين كبار ، لو أتيحت له الفرصة ، وكذلك زملاؤه من ممثلى هذه الفرقة المغمورة .

إن اهتمام المسرحيين فى مصر بتراث « شكسبير » ، خاصة فى هذه التجربة ، ليعكس صورة صادقة لحالة المسرح المصرى هذه الأيام ، إنها صورة يختلط فيها شوق الناس إلى فن رفيع ليس فى قدرتهم أن يشاهدوه كثيرا ، بتوق الفنانين إلى تقديم مثل هذه الأعمال الجليلة . على أن الفنانين الجادين لا ينجحون دائما فى تقديم ما يريدون ، فدون ذلك عقبات لا تحصى ، يفرضها الواقع التعيس الذى يعيشه المسرح فى مصر بسبب ظروف كثيرة . والصورة كلها تبدو قديمة بالية ، فبدلًا من أن تفوح بعطر الذكريات الجميلة تجاهد الآن لكى تنفض عن ملامحها ما تراكم من غبار .

فكرى النقاش

الإفلاس الروحى وتمزقات الشباب
فى روسيا جورباتشوف

هذه واحدة من أقوى المسرحيات التى شاهدتها على المسرح منذ عدة سنوات ، وهى أقوى المسرحيات التى شاهدتها على الإطلاق لكاتبة ، فنادرا ما يحظى المسرح بكتابات من هذا الطراز الرفيع ، ولكن كاتبة هذه المسرحية لودميلا رازوموفيسكايا Ludmilla Razunovskaya طالعة من قلب تراث مسرحي وأدبي عريق ، هو تراث المسرح الروسي والأدب الروسي ، بكل انشغالاته بالقضايا الروحية والأخلاقية الكبرى ، وميله الواضح للتنقيب فى الأغوار الإنسانية ، ولكنها فى الوقت نفسه طالعة من إهاب التجربةالسوفيتية بكل إحباطاتها وتناقضاتها ومثالياتها المفعمة بالبراءة التى تشارف أحيانا تخوم السذاجة المفعمة بالعمق والدلالة . والمسرحية التى أعنيها هنا هى مسرحية (العزيزة إيلينا سرجيفينا Dear Elna Segeeevna) التى افتتح بها مسرح الجيت بلندن موسمه المسرحى الجديد الذى كرسه للمرأة فى المسرح العالمى ، وبمعنى آخر للمسرحيات الهامةالتى كتبتها المرأة فى هذا المسرح . لأن مسرحية (العزيزة إيلينا سرجيفينا) ليست بأى حال من الأحوال من المسرح الذى يمكن أن تطلق عليه مصطلح المسرح النسائى ، بالرغم من أن كاتبتها امرأة ، لأن هم المسرحية الأساسي ليس هما نسائيا خالصا ، ولكنه هم اجتماعي وإنساني عام . صحيح أن بطلتها الأساسية امرأة في مأزق نسوى خاص . فقد كان من الممكن أن يكون ثمة رجل فى هذا المأزق دون أن يقلل هذا من أهمية المسرحية او يغيرها ، ولكن لجوءها للمراة كثف المشكلة وعمقها ، كما أن بنيتها الفنية المتينة منحت بقية الشخصيات النسائية منها والرجالية نفس القدر من الاهتمام الدرامي الذي يشد المشاهد طوال وقت العرض ،ويمنح البناء المسرحى بعده الموسيقى الرهيف .

وكاتبة المسرحية لودميلا رازوموفيسكايا التى تخرجت من

معهد لينتجراد للمسرح والسينما والموسيقى ، ثم اكملت دراساتها المسرحية العليا فى موسكو هى أشهر كاتبات المسرح الروسى المعاصرات بلا نزاع ، واكثرهن شعبية فى الاتحاد السوفيتى وخارجه على السواء بالرغم من أنها لاتزال فى منتصف الأربعينات من عمرها . ليس فقط لأن مسرحياتها تتسم بالجراة والقدرة على النفاذ إلى أغوار المجتمع الروسى المعاصر . ولا لأن مسرحيتها التى نتناولها هنا والتى كتبتها فى نهاية السبعينات تعرضت للمصادرة ، وظلت ممنوعة فى الاتحاد السوفيتى لأكثر من خمس سنوات قبل أن تتاح لها فرصة العرض لأول مرة فى منتصف الثمانينات فتصبح على الفور واحدة من انجح المسرحيات الروسية واكثرها شعبية ، ولكن ايضا وأساسا لأن مسرحها ابن تراث المسرح الروسى العظيم بعمالقته الكبار من جوجول وتورجينيف إلى تشيخوف وجوركى ، ولأنها تلميذة مخلصة لأعظم كتاب هذا المسرح قاطبة وهو أنطون تشيكوف ، من حيث اهتمامها بالكشف عن المآسى العظمى الثاوية فى ثنايا تفاصيل الحياة المفرطة فى العادية ، وقدرتها على بلورة هذا الحس المأساوى الفاجع ، والكشف عن اخطاء ابطالها المأساوية من خلال نسجها لشبكة مغوية من الأحداث البسيطة العادية التى لا يحدث فيها شيء ملفت للنظر ، والقادرة فى الوقت نفسه على تعرية دوافع الشخصيات والكشف عما يدور فى طوايا انفسهم من نزعات ونزوعات . وقد ظهرت للكاتبة حتى الآن ، بالإضافة إلى مسرحيتها الحالية التى تعرض الآن فى أكثر من مسرح فى الاتحاد السوفيتى فضلا عن عدد من المسارح العربية ، عدة مسرحيات اخرى أهمها : (تحت سقف واحد) و (حديقة بلا تراب) و (مايا) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

وتبدأ مسرحية (العزيزة إيلينا سيرجيفنا) ببداية من تلك البدايات التشيكوفية العادية . امرأة ، هى إيلينا العنوان ، تقدم بها العمر وإن لم يترك فيها شيئا من مرارة العوانس اللواتى فاتهن قطار الزواج ، تعود وحيدة إلى شقتها الموسكوفية المتواضعة بعد يوم عمل مجهد وقد بدت عليها علامات الإرهاق ، فتخلع ملابسها ، وتخرج سلسلة مفاتيحها من جيبها وتغلق باب شقتها وراءها من الداخل . وترتدى روبا منزليا متواضعا ، وتعد لنفسها فنجانا من الشاى وتتمدد مسترخية أمام التليفزيون الذى يكرر عليها فيما يبدو محفوظ الدعاية الحزبية والانجازات البيروقراطية ، أقول فيما يبدو لأن التليفزيون كان يذيع برامجه بالروسية فقد اعتنى الإخراج ، وفقا للمدرسة الروسية الستانسلافيسكية ، بالتفاصيل الواقعية الدقيقة ، وكنا نتعرف على نوعية هذه البرامج من طريقة استجابة إيليناسيرجيفنا لها . وتتثاءب إيلينا من الملل وتكتب خطابا لأمهاالتى تعالج فى مصحة بعيدة نسبيا عن المدينة تعرب فيها عن افتقادها لها ، وتعلقها بها بطريقة تشف عما تعانيه إيلينا من الوحدة ، ثم يتغلب عليها الملل من جديد وتوشك على الاستسلام للنوم فى مقعدها المريح امام التليفزيون . وفجأة يدق جرس الباب فيبدو من جفلتها الداهشة انها لا تتوقع أحدا فى مثل هذا الوقت ، وقد هبط الليل على المدينة ، ولكنها تتقدم نحو الباب وكأنها تتقدم نحو الكارثة . لأن انفتاحة الباب كما سنعرف قد فتحت معها أبواب الجحيم . ولكنه كما هى الحال فى المسرحيات الروسية الجميلة ، جحيم ذو وجه أليف باسم يتسلل إلينا برقة ومراوغة تكشف لنا عن مسئوليتنا عنه ، وعن دورنا فى

تخليق ملامحه ، وعن جدارتنا به فى وقت واحد .

فما أن تفتح إيلينا الباب حتى تفاجأ بأربعة من تلاميذها (ثلاثة تلاميذ وتلميذة واحدة) ، وقد جاءوا لها بعد انتهاء الامتحانات بهدية وباقة من الورد يهنئونها بعيد ميلادها . ويعربون لها عن تقديرهم لدورها كمدرسة نموذجية لهم ، بذلت كل جهدها حتى علمتهم الرياضيات برغم صعوبة هذا الموضوع بالنسبة لهم ، وأنهم جاءوا يقدمون لها هديتهم وورودهم وينسحبون حتى لا يقحموا أنفسهم عليها ، ولكن إيلينا سيرجيفنا تصر على دعوتهم فقد افرحتها هذه اللمسة الرقيقة ، فلم تكن تتوقع أن يتذكر عيد ميلادها أحد وأمها فى المستشفى . وادخلت هذه المبادرة الجميلة على نفسها الحبور ، بل إن مقاومتها الأولية للهدية الثمينة التى جاءوا بها وهى طقم من كؤوس الكريستال الغالية ، ما تلبث أن تلين أمام إلحاحهم ، وتبريرهم للأمر بأنه تعبير عن محبتهم الخالصة ولا يمكن تفسيره بالرشوة أو بأى محمل سيىء لأنهم قد أدوا امتحانهم النهائى ، وهو ما يقابل امتحان الثانوية العامة عندنا ، ويستعدون لمغادرة المدرسة ليلتحق كل بالكلية أو المعهد الذى يرومه ، فتتراجع عن رفضها . وهذا التراجع عن قبول هدايا طلبتها ، والضعف إزاء إلحاحهم هو نقطة الضعف الأساسية أو الخطأ المأساوى الذى سيسفر عما سيحيق بها من أهوال . وتبدأ طقوس الاحتفال الصغير المتواضع بعيد ميلاد هذه المدرسة المثابرة التى نكتشف أثناءها مدى تواضع حياتها ، وما أصاب أحلامها من إحباطات ، وكيف أنها لا تزال تعيش فى شقة صغيرة مع أمها العجوز التى أصابها المرض ، ونقلت مؤخرا لمستشفى بعيدة وعادية ، ومع ذلك فإنها لا تشعر بأى حال من الأحوال بالمرارة لتواضع إنجازاتها ، بل تمنحها وظيفتها قدرا كبيرا من الإحساس بالإنجاز والتحقيق ، فهى لا تشعر بأنها تعلم تلاميذها الرياضيات فحسب ، ولكنها تبذر فيهم بذور القيم والمثل الإنسانية التى تؤمن بها . والتى تتكون من شبكتها المتداخلة بنية المجتمع الاشتراكى المثالى ، الذى لا يكتفى بإنجازاته بل يسعى دائما الى حفز همته بالأحلام الراغبة فى تحقيق المزيد ، وفى تجاوز كل ما تأتى به آليات التطبيق من عثرات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمام هذه الرؤى المثالية البسيطة التى تتسم بخصوصيتها الروسية كذلك تبدأ آليات الكابوس فى التخلق حينما يدور النقاش حول إنجاز الطلاب فى الامتحان الذى نعرف أن المدرسين سيصححونه غداً ، وأن إيلينا سيرجيفنا هى التى معها مفتاح غرفة « الكونترول » التى حفظت فيها أوراق الامتحانات . ويكشف لها فولوديا الطالب فى صفها عن أنه لم يجب عن أى من أسئلة امتحان الرياضيات وسلم ورقة إجابته بيضاء ، وأنه يتوقع الرسوب فى مادتها ، وهذا الرسوب ، أو حتى الحصول على الحد الأدنى الذى يمنح عادة للراسبين حتى لا يسيىء رسوبه الى نتيجة المدرسة ككل ، سيدمر فرصته فى الالتحاق بكلية الغابات التى تمنى طوال حياته أن ينجح فى دخولها . كما يعرب لها باشا الطالب الآخر عن أنه لم يجب على كل الاسئلة وأخطأ فى حل بعض المسائل ومن هنا فإنه لن يحصل على التقدير الذى يؤهله للالتحاق بمعهد بوشكين للآداب ، ويلقى باللائمة فى حرمان بلده من فرصة تحوله إلى كاتب كبير كبوشكين الذى كان ضعيفا فى الحساب ، على النظام التعليمى السقيم الذى يجبر طالبا مولعا بالأدب مثله وقارئا لكل نصوص

ديستويفسكي على دراسة مادة سقيمة كالرياضيات ، بل إن نجاحه وحده فيها لا يكفي للسماح له بدراسة الآداب التي عشقها طوال حياته . كما أن عدم دخوله هذا المعهد سيدمر حياته وحياه زميلته ليايا التي يحبها . وينوى أن يقيم حياته معها .

أما ليايا الطالبة الوحيدة التي جاءت معهم فإنها تحتاج هي الأخرى ، ولكن بدرجة أقل حدة من فولوديا وباشا ، إلى رفع درجتها حتى تضمن لها مكانة مرموقة في المستقبل . وإن كانت لا تهتم كثيرا بهذه المسألة فهي لا تأبه بنتيجة الامتحان لأنها تعتمد أساسا على أسلحتها النسائية . وعلى براعتها وجمالها وقدرتها على إغواء الرجل المناسب في المستقبل . وتدرك أن عليها الحفاظ على عذريتها حتى تقدمها لمن يستطيع أن يوفر لها أرغد نمط من الحياة . فهي لا تريد أن تكرر مثال أمها أمينة المكتبة التي تكدح في وظيفتين حتى توفر لابنتها ما تشتهيه من الملابس الغالية والمستوردة من أحدث صيحات « الجينز » الأمريكي . ومع أن هذه التصريحات تصدم إيلينا التي لا تزال تؤمن بالمثل ، والإيثار ، والتي تدرك أن هجوم ليايا على أمها ينطوى على هجوم ضمني عليها ، ولا تصدق أن طالبة لها تفكر في نفسها بعقلية النخاسين . بل وتصدم باشا الذى توهم أنها تحبه ، وأنها جاءت معهم حرصا على مستقبله وتدعيما له لأنه يهيم بها . فإنها تستطيع بسرعة ومهارة أن تهدىء من روعه ، وتؤكد له أنه سيكون هذا الشخص الذى ينال شرف فض بكارتها لو استطاع بالفعل النجاح وأصبح شاعر روسيا الجديد . ولكننا نتأكد من خلال تهدئتها له أنها على استعداد للتضحية به في أول فرصة تسنح لها للصعود إلى العلاء . ويزيد هذا الأمر من حدة ألم باشا الذي أنفق زمنا طويلا في استيعاب عالم ديستويفسكي الرحيب ، وها هويبرهن لدرسته أمامنا على معرفته الدقيقة بعالم هذا الكاتب الكبير وعلى تمكنه من تفاصيله بصورة لا تملك إزاءها إلا الانبهار ، بل إنه يوشك في كثير من مواقفه أن يكون إحدى الشخصيات الطالعة من عالم هذا الكاتب الروسي المتخم بالممسوسين والمعذبين .

وعالم ديستويفسكي في هذه المسرحية ليس في الواقع إلا مدخلا لفتح أبواب العلاقات التناصية والتاريخية الثرية لها ، فعلى المستوى التناصي تعقد المسرحية كما سنرى جدلا ثريا بين الواقع والأزمة الروحية التى تدخلنا تناقضاته فيها ، وتكسب تفاصيل الأحداث العادية الكالحة بعدا يقترب بها من الأمثولة الفلسفية والروحية المؤثرة كما هو الحال في عالم هذا الكاتب الروسي العظيم . وبالإضافة لديستويفسكي هناك بوشكين والشاعر الروسي بولات أوكودجافا Bulat Okudzhava وسوفوكليس الذى تشير المسرحية أكثر من مرة إلى رائعته أنتيجون وهى إشارة ذات دلالات مزدوجة بالنسبة للشخصيتين النسائيتين إيلينا والطالبة ليايا التى صحبت زملاءها الثلاثة في هذه الزيارة . أما على الصعيد التاريخى ، فإن المسرحية تعيد خلق مأساة شاعر روسيا الكبير بوشكين ، لأنها لا تحيلنا إلى بوشكين وحده ، وإنما إلى زميل دراسته الأمير جورشاكوف الذى رافق بوشكين في نفس الفصل بمدرسة الليسيه وكان ترتيبه هو الأول دائما على فصله ، وأصبح من أنجح دبلوماسي روسيا نتيجة لموهبته وصلاته الوطيدة بمؤسسة السلطة : ومن خلال إعادة خلق مأساة بوشكين لا تريد المسرحية فحسب أن تكشف لنا كيف

يعيد التاريخ نفسه في الواقع الروسي المعاصر ، وإنما عن المفارقة الناجمة عن تخليد ألمجتمع للشاعر العظيم بوشكين ، وتكريسه في الوقت نفسه للآليات التي صنعت مأساته كما سنرى . لانه إذا كان باشا هو المقابل المعاصر لبوشكين الذي كان بارعاً في اللغة والآداب ضعيفاً في الرياضيات ، فإن صديقه ، الطالب الثالث ، فينيا هو التجسيد الحي للأمير جوشاكوف . إنه الأول دائماً على الفصل وهو بارع في كل المواد ، وعلى علاقات أسرية وطيدة بذوي النفوذ . ويضمن مكانه بلا نزاع في معهد العلاقات الدولية المقصور على النابغين وأبناء الطبقة الحاكمة .

لكن هذه المقابلة السطحية بين هذين الطالبين وبين نظيريهما التاريخيين ليست إلا التمهيد الضروري للمقابلة الأعمق بين ما يمثله النظيران التاريخيان من رؤى وتصورات أساسية حول الواقع الروسي والمصير الروسي في العالم الذي تعصف به رياح التغيير العاتية ، فيتارجح مصيره بين رؤى الشاعر المثالي المترع بالحلم والبراءة ، المتمسك بنبل أخلاقيات الماضي وشهامة الفروسية الرومانسية ، وبين تصورات المثقف العملي « البراجماتي » وأفكاره الذرائعية التي تقترب كثيرا من الميكافيلية حيث تبرر الغايات كل الوسائل ، وتتضاءل أهمية الروادع الاخلاقية حتى تتلاشى كلية ، وتصبح نجاة الذات الفردية بأي ثمن ، حتى ولو كان ذلك الذي دفعه فاوست ، هي أسمى الغايات ، فما أن تأخذ الأحداث في التفتح تدريجيا حتى تتكشف لنا طبيعة المفارقة بين رؤى الشاعر وتصرفات رجل السلطة ، بين أحلام التآثر ومناورات السياسي ، بين بوشكين وجورشكوف ، أو بالأحرى بين باشا وفينيا . فبعد أن بدأ الاحتفال ودارت الكئوس بالشراب الذي أحضره الطلاب معهم ، وتصوروا أنه قد أضعف مقاومة إيلينا أو خدر ضميرها اليقظ ، أخذ الطلاب في الكشف عن دافعهم الخفي أو الحقيقي من الزيارة ، ومع هذا الكشف يتخلق كابوس المسرحية الرهيب أمام أعيننا .

فالهدف الحقيقي من زيارةطلابها لها ليس شكرها أو الاحتفال بعيد ميلادها . وإنما إشراكها في مؤامرة قذرة للتغطية على إخفاقهم . وعندما تبدأ عملية الاستجواب والمساءلة بعدما جرف الهدف الحقيقي من الزيارة معه أي وهم بحب الطلاب لها أو تقديرهم لتفانيها . وأثناء هذا الاستجواب الذي يدور في مناخ مسرحي مشحون بالتوتر ، تسأل إيلينا بعد أن عرفت دوافع الطلاب الثلاثة الذين أخفقوا في حل الأسئلة الطالب النجيب الرابع فيتيا عن دوافعه من المشاركة في هذه التمثيلية السخيفة ، فهل أخفق هو الآخر في الإجابة على أسئلة الرياضيات ؟

فيجيب بنعومة ثعبان مراوغ أنه أجاب على كل الأسئلة ، وحل كل المسائل بدقة ووضوح متناهيين ، وأنه يضمن الدرجة النهائية كالعادة ، ولكنه جاء حقا للإعراب عن شكره لما قدمته لهم من جهود ، وللاحتفال بعيد ميلادها ، ولمساعدة أصدقائه في تحسين فرصتهم . ومع ذلك فهو أكثر الطلاب الأربعةحاجة إلى المفتاح ، ليس فقط لأن مطامحه أكبر من مطامحهم ، ولكن أيضا لأن الفكرة كلها فكرته . وهو الذي سوغها لهم ، وراهنهم على نجاحها ، وحاجته إليه هي التي تكسبه دلالاته الرمزية . فالمفتاح بالنسبة له ليس مجرد وسيلة لتغيير نتيجة امتحان زميلين ، ولكنه غاية في حد ذاته ، إذ تتجسد عبره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القدرة على فتح الأبواب الموصدة، والتغلب على الإرادات المعاكسة. فهو قائد هذه المجموعة الصغيرة أو الكتيبة الشبابية الصغيرة التى خرجت للبحث عن المستقبل وتأمينه فى روسيا الجديدة الحافلة بالتغيرات السريعة المتلاحقة. وقد راهن بقيادته ذاتها على النجاح فى هذه المهمة. واعتبرها امتحانا له يؤكد عبره قدرته على أن يكون جديرا بالمهمة التى يرصد نفسه لها: تمثيل روسيا الأم فى العالم كدبلوماسى لامع، وكابن حقيقى للجيل الجديد: جيل المرحلة الجورباتشوفية.

ويتطوع فيتيا على الفور لمساعدة إيلينا نفسها، فيأخذ تفاصيل حالة أمها ومكان إيداعها حتى ينقلها بنفوذه الكبير من المصحة النائية التى تعالج فيها إلى عيادة أحد الأساتذة المتخصصين والمشهورين فى علاج المرض الذى تعانى منه أمها. وتشعر إيلينا بلحظة من الضعف تعرب فيها عن امتنانها له، ولكنه يؤكد لها أن المسألة بسيطة وفى حكم المنتهية. ويطلب منها أن تنظر فى أمر أصدقائه، وأن تعطيهم المفتاح حتى يقوموا بلعبتهم الصغيرة التى لا ضرر منها. فهم حقا يحبونها، وهى الأخرى تحبهم وتتمنى لهم الخير، ولذلك لابد من مساعدتهم على تحسين مستقبلهم، وهو أمر سينعكس عليها ولاشك بالخير العميم، لذلك فإن من صالح الجميع أن تعطيهم المفتاح، أما هو فسيظل معها حتى يتسلل باشا وفولوديا إلى المدرسة تحت الظلام لاستبدال الأوراق والعودة دون أن يكتشف أحد شيئا ودون أن تتعرض هى لأى خطر. وترفض إيلينا هذا الأمر بشكل قاطع، فتبدأ لعبة الترهيب والترغيب بالإقناع والاستعطاف والملاينة ووعود الرشوة، وتعلن إيلينا عن ضيقها بالأمر كله وتهدد بالهرب من هذا الكابوس والصراخ أو استدعاء الشرطة فيبدأ الشق الآخر من اللعبة على الفور، الترهيب، ويأخذ كريشيندو العنف فى التصاعد. يغلق فيتيا باب الشقة بالمفتاح من الداخل ويضع سلسلة المفتاح فى جيبه، مغلقا الباب أمام الهرب من المواجهة. ويعلن أنه ما لم تستجب لمطالبهم بالحسنى، فليس أمامهم سوى استخدام العنف معها. ويبدءون فى التحرش بها وإيذائها جسديا، وبعد رفع صوت الراديو وقطع سلك التليفون وبهدلة الشقة يأخذون فى تحطيم كل شىء بها متصاعدين بالحركة والعنف حتى ذروته، وحتى يبلغ السيل الزبى بالمشاهدين الذين يتململون فى مقاعدهم كمدا فتضاء الأنوار وتبدأ الاستراحة لالتقاط الأنفاس، أو التفكير فى هذا المأزق الإنسانى والروحى الرهيب.

فالقسم الأول من المسرحية هو قسم توجيه الصدمات للمشاهد الروسى حتى يفيق من دعة أمنه وتصوراته القديمة، وحتى يدرك أن الخطر محدق به وبمجتمعه من كل صوب. وهو قسم طرح الأسئلة الملحاحة عن المستقبل والمصير، وعن نوعية المفتاح، الرمزى والحقيقى، الذى يفتح للشباب أبواب المستقبل. أما القسم الثانى فهو قسم صراع الإرادات والعوالم. صراع العالم القديم الذى يتمثل فى إيلينا التى ترمز فى مستوى من مستويات المعنى فى المسرحية إلى روسيا الأم نفسها، فى الحفاظ على قيمة وتبرير مشروعه ضد العالم الجديد الطالع من إهاب هذا العالم القديم وضده. فقد عاش أبناء هذا العالم الجديد كل تفاصيل إحباطات المشروع القديم وإخفاقاته. ومن هنا فإن قدرته على نقد العالم القديم تتسم بالحدة والبراعة، لكن هذه البراعة سرعان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما تتبدد إزاء غياب أى مشروع قيمى أو جمعى يطرحه هذا العالم الجديد كبديل لكل ما ينقده : فليس لديه إلا حفنة من الذوات الفردية التى قد تجمعها مصلحتها لحظة ، ولكن سرعان ما يفرقها افتقارها للرؤية الجمعية عند أول مشكلة .

فباشا ذو الروح الشاعرية ، والذى يصدمه تفكير لياليا المادى الفج ، وميكيافيلية فيتيا الشريرة ، سرعان ما يستعيد إيمانه بمثاليات الأدب الروسى عندما تصمد إيلينا لكل التهديد والوعيد ، وترفض نهائيا إعطاءهم المفتاح ، فيؤكد لفيتيا : ألم أقل لك ؟ لكن هذا التأكيد على صلابة العالم القديم وقدرته على مقاومة كل ما يقدمه العالم الجديد من ترغيب وترهيب معا ، يستثير فيتيا للمزيد من العدوانية ، والتفكير السريع ، والتلاعب من جديد بأعصاب إيلينا وروؤاها معا . أما ليالبا فإنها سرعان ما تضج بتصاعد موجة العنف وتطالب بإنهاء اللعبة والانصراف ، فقد انتصرت إيلينا بروحها وتماسك قيمها القديمة التى لم تحقق لها الكثير على الصعيد المادى ولكن يقينها فى قيمتها الفكرية والأخلاقية أهم لديها من أى تحقق مادى لاقيمة روحية له .

وتوشك أن تنضم لإيلينا فى الصراع الحاد الدائر بينها وبين فيتيا ، وخاصة عندما تكتشف فيها براءة أم لا تريد أن تصدق أن أبناءها قد انحدروا إلى أسفل درجات القاع ، وتقع فى شبكة فيتيا الذى قال لها إن الأمر كله كان لعبة للبرهنة لهم على أن العالم ما يزال عامرا بالخير ، بعد أن كاد باشا أن ينتحر يأسا مما فيه من انحطاط . وأن كل ما جرى كان يستهدف استعادة يقين باشا فى البشر وصرفه عن النزعات الانتحارية التى تتناوشه . وحينما يبلغ الأمر حد السخرية القاسية من إيلينا تنضم إليها ليالبا ، وقد عجزت عن إقناع الجميع بالانصراف . أما فولوديا فإنه الآخر يتراجع ويغرق نفسه فى الشراب .

لكن فيتيا هذا المناور الوحشى الأريب الذى أنضجه الشر وأكسبه استشراء الفساد حنكة كهل ملعون وهو لايزال فى مقتبل العمر ، يرفض الاستسلام . فقد باع روحه لفاوست هذا المجتمع الذى تخثرت فيها المثل والأحلام ، وزحفت فيه جرثومة النجاح التجارى إلى مكمن الروح . إنه فيتيا الذى أجاب على كل الأسئلة ويعرف كل الطرق المفضية إلى النجاح ، ويضمن مكانه فى معهد الشئون الدولية الذى يتخرج منه دبلوماسيو هذا المجتمع ونخبته القائدة . ومع انه أقل الطلاب حاجة إلى المفتاح ، إلا أنه أشرسهم رغبة فى الحصول عليه . فلم يعد المفتاح بالنسبة إليه هدفا حقيقيا كما هو الحال بالنسبة لزملائه الثلاثة ، وإنما هو هدف رمزى ، وللرموز سطوة أقوى من سطوة الوقائع . إذ يمثل له المفتاح ، وهو رمز على درجة عالية من الشفافية والتوفيق . القدرة على فتح الأبواب الموصدة واجتياح المستقبل ، أو بالأحرى القدرة على تغيير البنية القيمية والأخلاقية للمجتمع برمته . ولذلك يرفض التسليم بالإخفاق ،

ويقرر تجربة جديدة وأخيرة وهى اغتصاب ليالبا بالقوة أمام عينى إيلينا . لأن إيلينا الأخلاقية التى تحملت تعذيبهم لها ، لن تتحمل تعذيب الآخرين أمامها ، وبسبب عنادها ، فمأزق النزعة الأخلاقية ونقطة ضعفها تكمن فى أن تؤدى أخلاقيتها إلى تعذيب الآخرين وإتعاسهم . وليس أقدر على إتعاس ليالبا التى تمثل عذريتها رأسمالها الجديد من الإجهاز على هذه العذرية ، وأمام الجميع . وعندما

يبدأ الاغتصاب ، وتتصاعد الشراسة والوحشية إلى هذه الدرجة تقرر إيلينا الإذعان إنقاذا لليالِيا من العذاب ، فتصرخ في فيتيا كفى ، هاك المفتاح ، وتمد يدها إلى جيبه لتخرج منه سلسلة المفاتيح التى كانت معه طوال الوقت . فيعلن الانتصار ولكن بعد أن زعزعت طريقته الجميع ويتركه باشا وفولوديا وينصرفان محيلان انتصاره إلى هزيمة ، فيترك المفتاح ويخرج وهو يكيل لهم الاتهام بالضعف والخذلان . بينما صرخات ليالينا المهيضة تؤكد لإيلينا معزية أنهم لم يأخذوا المفتاح . وتنتهى المسرحية لتترك نهايتها الفاجعة العنيفة تلك المشاهد أمام صدمة جديدة تدفعه إلى إعادة التفكير فى كل ما دار أمامه ، وفى كل ما انتاب روسيا من تحولات .

ويتخذ الصراع الدرامى فى القسم الثانى من المسرحية شكل البنية الموسيقية التى لا يتحول فيها الصراع إلى نوع من الجدل والنقاش بين الفريقين ، وإنما إلى المراوحة النغمية بين رؤى العالمين رقد بدأت ترجيعاتها فى التبلور والتداخل والتعقيد . فالمسرحية هى سيمفونية التهديد والوعيد التى تتراوح فيها النغمات بين التملق المراوغ والترغيب المغوى والعنف المبطن والترهيب المزلزل ، وهى بنية موسيقية تتصاعد فيها النغمات إلى ذروة من كريشيندو العنف الذى لا يطاق والذى يبلغ درجة عالية من الصخب والتوتر فى نهاية كل فصل ، ليترك المشاهد فى الاستراحة بعد نهاية الفصل الأول ، وفى نهاية المسرحية بعد نهاية فصلها الثانى والأخير فى حالة من التوتر الذى يستنهض الفكر ويدفع إلى مراجعة كل شئ من جديد . فتأثير هذه المسرحية الجميلة لا يتحقق بالمباشرة أو من خلال الحدث وحده ، وإنما من خلال انطواء بنيتها الموسيقية تلك على مستويات عديدة من المعنى وقدرتها على توليد الدلالات ، ومن خلال تداخل شبكة العلاقات الإنسانية فيها ، ومن خلال قدرتها على إكساب الأحداث والجزئيات الواقعية البسيطة إيحاءات رمزية ورؤى فلسفية وفكرية خصيبة .

وإذا كان الحدث ينطوى على تلك المواجهة الدامية بين تلك التنويعات المتعددة على الجيل الروسى الجديد وبين إيلينا العنوان رمز روسيا الأم وممثلة الجيل القديم ، فإن شبكة العلاقات الدرامية التى تتخلق عبرها دوافع الشخصيات تنهض على استخدام علاقات التماثل والتنافر للكشف عما آل إليه الواقع الروسى من تدهور وعما يعانى منه من أزمات . وعن كيفية تسلل آليات المجتمع الرأسمالى وقيمه الشائهة إلى مجتمع من المفروض أنه اشتراكى ، وأن له قيما أخلاقية وإنسانية مغايرة كلية لتلك القيم التى تتحدد فيها القيمة حسب أسعار السوق . فهمّ المسرحية الأساسى هو الكشف عن كيفية تغلغل الفساد فى بنية المجتمع السوفيتى من خلال تلك المقابلات الدائمة ، لا بين الطلاب ومدرستهم فحسب ، وإنما بين الطلاب وبعضهم البعض كذلك .

فإذا كانت المواجهة قد بدأت بين جبهتين متماسكتين ، فإنها لم تنته قبل ظهور مجموعة من الصدوع والشروخ الدالة فى كل من الجبهتين على حدة . فالمسرحية ليست دفاعا أعمى عن روسيا القديمة ، ولا هى مناصرة بلا تحفظ لتلك الجديدة الغريبة الطالعة من الضيق بإخفاقات المشروع القديم . والتى تكشف لنا نهاية المسرحية عن عجزها عن الرؤية . فقد كان المفتاح مع فيتيا طول الوقت ، ولكن افتقاره للرؤية والمشروع الأخلاقى أعماه كلية عن إدراكه . وإنما هى طرح درامى

لقضيــة المصــير الــروسى فى العصر الحديث .

فالمسرحية تريد أن تؤكد ثنائية الموقف فى المجتمع السوفيتى اليوم ، حيث تنتصر المثاليات أحيانا ، بينمـا لا تستطيــع الصمــود كثيــرا أمـام شراسة الحس العملى . لكنها تؤكـد كـذلك أن هـذا الحس العملى مـلىء بالخواء الروحى ، ولا يمكنه أن يفتح لــروسيــا الأبنــاء الجــدد أبــواب المستقبــل . ليس فقط لأن هــؤلاء الأبناء سرعـان ما انصـرفوا عنه عنـدمــا تكشـف لهـم شــراستــه ولاإنسانيته ، ولكن أيضا لأنه ينطوى على التضحية بــروسيا الأم ، وبكـل مــا تمثلــه مــن تــواريــخ وقيــم . ومـا صرخـات ليالينـا الاعتـذاريـة الملتاعة فى نهاية المسرحية ، بأنهم لم يأخذوا المفتاح ، إلا محاولة يائسـة لا ستعادة ثقة هـذه الأم فى أبنائهـا الذين روعنا عقوقهم . ولهذا السبب اهتمت المسرحية بعـلاقات التمـاثل والتضـاد بين الشخصيـات . فرغم حـرصها عـلى إبـراز التمـاثـل بـين شخصيات الشبان الأربعة ، فإنهـا أرادت أن تبلور حدة التنـافر بينهـا كذلك ، لا من خلال المقابلـة الحادة بين باشا وفيتيا ، بين الشاعر والرجل العملى ، وإنما من خلال التماثل بين فيتيا وليااليا فى إيمانهما المطلق بالذات والذى سرعان ما ظهرت فيه الصدوع بـالنسبة لليـاليـا أولا ثم من خـلال انتصـار فيتيا المهـزوم ثانيـا . ومن خلال التناقض بـين فولـوديا الـذى ينحـدر من أصــلاب أفنــان الأرض الروس القدامى فى تعاملهم مع أحفاد القياصرة ، وبـين فيتيا الـذى يمثل الوجه البشع للقياصرة الجدد . من خلال هذا تحاول المسرحيـة التعرف على كيفية تكـريس المجتمع الجـديد للآليات التى صنعت مأساة بوشكين فى الماضى من خلال المقابلة بين مثاليات الاشتـراكية وبـراجمـاتيـة المنهـج الجورباتشوفى . إنها صرخة تحذيرية ضدما يفعله جورباتشوف فى محاولة للعودة بساعة التاريخ الروسى للوراء ، لأن فيتيا الذى يجسـد البراجمـاتية الــروسيــة الجـديـدة ، ليس الأمـير جورشاكوف ، ولكنه أقرب إلى المعادل الدرامى لجورباتشوف الملىء بالطاقة والقدرة والذكاء ، والمفتقر فى الـوقت نفسه ، وبشدة ، للـرؤية والمشـروع الـذى يستطيع إنقـاذ الجسـد دون تدمير الروح . إن الشخصية الروسية الحقـة ، وكما يعلمنـا تـراث الأدب الروسى العظيم ، لا تستطيع الحياة فى خواء روحى ، فى عالم مادى كلية دون مثـاليات . وقـد زودتها الاشتـراكية بأعلى درجات المثالية فى عصر العقل ، لأن الاشتراكية هى مثالية العقـل فى عصر المادة . أما مشروع فيتيا الذى يعانى من الإملاق الـروحى وينهض عـلى الابتزاز النفسى فهو مشـروع لا روح فيه . قد ينجح فى ثقافة رعاة البقر الأمريكية حيث البقاء للأقدر ، ولكن يستحيل أن ينجح فى روسيا ذات التراث الروحى العريق . ولذلك تترك المسرحية مشـروع فيتيا محطمـا فى النهاية ، بعد أن نجح فى شىء واحد وهو تدمـير كل شىء دون تحقيق أى بناء إيجابى عـلى الإطلاق . وكـأنها نبوءة بمآل النزعة الجـورباتشـوفية التى تريد الإطاحة بكل القيم القديمة فى الاتحاد السوفيتى دون أن تقدم لها بديلا مقبولا .

لندن : **صبرى حافظ**

لغز إسماعيل كاداره

يعد الكاتب الألبانى اسماعيل كاداره من أكبر وأهم الكتاب الأوربيين فى الوقت الحالى، ولا تزال كتبه تكتسب مزيدا من القراء كل يوم فى أوربا والعالم. ولعل تسارع الأحداث فى منطقة البلقان فى الآونة الأخيرة قد لعب دوراً فى هذه المكانة المتزايدة، غير أن اسمه يتردد بالفعل منذ عدة سنوات كأحد أبرز المرشحين للحصول على جائزة نوبل للآداب.

وتدور معظم رواياته وقصصه القصيرة وكتبه حول موضوع أساسى وحيد هو وطنه ألبانيا، فمن خلال تاريخ الشعب الألبانى وتراثه، وما مر به من ذل وهوان وثورة وتمرد، يستلهم الكاتب موضوعاته الأساسية، فيعالج مشاكل الاضطهاد والقمع، وطبيعة الطغيان، وآلام الحياة اليومية فى ظل نظام شمولى، بالإضافة إلى قسوة العادات القبلية وعنفها، والخلاف مع الشقيق الأكبر أى الاتحاد السوفييتى، و القطيعة مع الصين. وهكذا تدور كتب كاداره منذ «جنرال الجيش الميت» و «ابريل المحطم» و «الشتاء الكبير» و «دعوة إلى حفل رسمى» وحتى آخر كتبه «ربيع ألبانى» الذى يتحدث فيه عن الأسباب والملابسات التى دفعته لاتخاذ قراره بترك بلاده والتوجه إلى فرنسا للاقامة بها فى ٢٧ سبتمبر ١٩٩٠ ـ هذه الكتب كلها تدور حول ألبانيا وشجاعتها، وجلادة أبنائها وقدرتهم على تحمل ضربات القدر سواء كانوا من المزارعين أو من أبناء الجيل الذين يعيشون على هذا الشريط الضيق من الأرض المحصورة بين يوغوسلافيا واليونان على ساحل البحر الادرياتيكى، والذين عرفوا عبر القرون جميع الغزاة من اليونانيين والرومان إلى البيزنطيين والاتراك والايطاليين حتى فرض عليهم النظام الشيوعى الألبانى الصارم عزلة استمرت منذ الحرب العالمية الثانية إلى الآن، وهى عزلة قلما عرف تاريخ أى

شعب من الشعوب مثيلاً لها .

وإذا كان كاداره لا يتكلم سوى عن ألبانيا ، فإنه يفعل ذلك على طريقة هوميروس عندما يتكلم عن اليونان ، فمن خلال تاريخ بلاده المحدد والمحدود يستخلص الدائم واللامحدود فى حياة البشر .

● ● ●

ولعل مجموعة قصص كاداره التى تحمل عنوان « دعوة إلى حفل موسيقى رسمى » أفضل مدخل إلى عالم الكاتب الألبانى وهمومه ومشاغله .

والقصة القصيرة الأولى فى هذا الكتاب ، وهى لا تتجاوز صفحتين مأخوذة من أسطورة بروموثيوس اليونانية القديمة التى طالما تناولها الأدباء والشعراء ، والتى تدور حول العملاق برموثيوس الذى ينتمى إلى الآلهة البدائية التى هزمتها آلهة جبل الأولب وأخضعتها . وتقول الاسطورة إن بروموثيوس كان وراء أول حضارة انسانية ، فهو الذى سرق النار المقدسة واعطاها للإنسان ، ولهذا عاقبه زيوس ، كبير آلهة الأولب ، بأن قيده بالسلاسل على قمة جبل القوقاز حيث يداهمه كل يوم عقاب يلتهم كبده الذى لا يلبث أن يتجدد كل يوم . وكاداره يهدى هذه القصة القصيرة إلى « كل الثوريين الحقيقيين فى العالم » . غير أن معالجته لأسطورة بروموثيوس تثير بعض الغموض حول أهدافه ، هل يطلق صيحة تنبيه يقول فيها إن الحريات فى حاجة إلى نضال دائم ومستمر لصياغتها والابقاء عليها أم انه يسخر لأن الضحايا قد ينتهى أمرهم بأن يمجدوا جلاديهم ؟ فبرموثيوس المقيد على جبل القوقاز يشعر بالارتياح عندما يكتشف أن العقاب لم يعد منذ ثلاثة أيام . غير أن ارتياحه ما يلبث أن يتبدد عندما يلحظ أن كبده يتورم بشكل مزعج حتى يغطيه من رأسه إلى قدميه .

وعندما يبلغ به الاعياء مبلغه ويصبح على وشك الاختناق يلمح العقاب الذى بات ينتظره بلهفة وترقب يهبط عليه من السماء ... « وعندما ينغرس منقار الطائر ، بضربة قوية صماء ، فى تجويف كبده . يقول برومثيوس لنفسه : « لقد نجوت أخيراً ! » » .

والقصة القصيرة الثانية التى تضمها المجموعة تدور ابان الاحتلال العثمانى لألبانيا . فبناء على أمر السلطان يتم توزيع آلاف من الأحجبة السوداء لتغطية أوجه النساء فى الاصقاع الغربية من الإمبراطورية أى فى ألبانيا . ويغشى اليأس والقنوط الموظف الألبانى المسلم المكلف بهذه المهمة الجنائزية عندما يتراءى لعينيه هذا الستار الأسود الطويل الذى يسدله على بلاد كانت قديما بلاد حرة تحب الحياة .. ويقول كادارد على لسان هذا الموظف « لقد شهدنا كسوف الشمس وخسوف القمر وها نحن نشهد الآن ظاهرة ثالثة من هذا النوع أصابت كوكب الأرض بالاندهاش ، وهى ظاهرة احتجاب النساء ! » .

وقد ألهمته الحقبة ذاتها ــ حقبة السيطرة التركية على ألبانيا ــ قصة اخرى فى هذه المجموعة تحت عنوان « لجنة الأعياد » وتبدأ بعفو عام اصدره السلطان ــ عن عدد من الزعماء الألبان وبهذه المناسبة يتم تنظيم حفل ضخم نكتشف فيما بعد انه لم يكن سوى فخ دام ، فما أن التام جمع المعارضين والزعماء الألبان فى مكان الاحتفال ، حتى صدرت الأوامر بذبحهم جميعا بلا رحمة أو شفقة .

وبصورة عامة ، تسيطر الفصول المأسوية لأربعة قرون من الهيمنة

العثمانية على البلقان على فكر وأدب كاداره حيث خصص جزءا كبيرا من إبداعه الأدبى لتلك الفترة ومن أهم كتبه عن هذه الحقبة « جسر القناطر الثلاث » و« بيت الخزى » .

وقد التقى كاداره الذى ولد فى عام ١٩٣٦ بكثير من الذين عاشوا تحت الاحتلال التركى الذى استمر حتى عام ١٩١٢ وجمع معلومات كثيرة من شهود عيان عن تلك الفترة استخدمها فى كتبه . فأدب كاداره ، فى كثير من الأحيان ، هو عملية مزج للتاريخ السياسى والذاكرة القومية للشعب الألبانى بأساطيره وملامحه وأناشيده البطولية وتراثه الشعرى الذى تناقلته الأجيال .

والقصة الأخيرة التى أعطت عنوانها للمجموعة ، تعد رائعة أدبية بفكاهتها السوداء وعبثها الهزلى . ويطلق كاداره فى هذه القصة ، « دعوة إلى حفل موسيقى رسمى » العنان لحيويته الأدبية ولمزاجه النقدى اللاذع . وتدور القصة حول كاتب ألبانى يدعى برمينا يستعد فى بكين عاصمة الصين الشعبية لحضور حفل موسيقى كبير . وبينما يستعد برمينا للحفل ويعيد قراءة ما كتبه حول « التاريخ الهزلى للصداقة الألبانية الصينية » ينتقل بنا الكاتب بنظرته الساخرة والقاسية فى الوقت ذاته إلى حجرة نوم شواين لاى الذى يتأمل لفترة طويلة وجهه الشاحب أمام المرآه ، ثم ينتقل بنا مرة أخرى إلى حجرة بول بوت السيد المطلق فى كمبوديا ، ثم إلى حجرة خوان ماريا كوهن الماوى الفرنسى الأسبانى . وخلال الحفل ينتظر الجميع كشف ما تحويه رسالة يقال أنها مخبأة فى حذاء إحدى الراقصات وتحوى تفاصيل هامة عن الموت الوشيك لماوتسه تونج وعن كيفية اختيار خليفته .

وينتهى الحفل فى الصين ، التى تشبه فى قصة كاداره المسرح الهزلى ، بصورة ساخرة ومأسوية .. فالتاريخ عند كادارة كابوس يسعى جاهدا ان يستيقظ منه دون جدوى .

وإذا كانت مجموعة « دعوة إلى حفل موسيقى رسمى » تدخلنا إلى عالم الكاتب الألبانى ، فإن آخر كتبه الذى صدر فى فرنسا ويحمل عنوان « ربيع ألبانى » يلقى بنا فى خضم الجدل الدائر فى الأوساط الفكرية والأدبية الفرنسية حول ما سمى « بلغز اسماعيل كاداره » أى طبيعة علاقاته بالسلطة الشيوعية فى بلاده .

ويبدأ « ربيع كاداره المؤلم » وفقا للتفاصيل التى أوردها فى كتابه الأخير ، فى ٤ فبراير ١٩٩٠ ، قبل أسبوعين فقط من اطاحة الجماهير الغاضبة فى تيرانا بتمثال الزعيم الشيوعى الألبانى أنور خوجة الذى حكم بلاده عشرات السنين بقبضة من حديد . فى لقاء مطول بين الكاتب الألبانى والرئيس الألبانى الحالى راميز عليا الذى تربطه بالكاتب معرفة قديمة إذ عملا معا طوال السنوات العشرين الماضية عندما كان الأخير مسئولا عن الدعاية السياسية فى اللجنة المركزية للحزب الشيوعى الألبانى فى هذا اللقاء عرض كاداره على الرجل الأول فى ألبانيا رؤيته لكيفية الانتقال إلى الديمقراطية ، والتغيرات التى تبدو له ضرورية وقد طمأنه عليا قائلا : « كل شىء سيتم » .

وفى ٢١ مارس ، أدلى كاداره بحديث لصحيفة « صوت الشباب الألبانى » ، أحدث دوياً كبيرا وبلبلة عامة ، إذ تحدث بلا تحفظ عن الديمقراطية وحقوق الإنسان والحريات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى ابريل بدأت أولى السحب تتراكم فى السماء ، وهى فترة يسميها كاداره فى كتابه « بفترة لكن » فقد بدأ التردد يظهر وبدأت الدوائر الحاكمة تسعى لإرضاء الجناح المحافظ مع عدم اغضاب المطالبين بالاصلاح فى الوقت ذاته . فرغم تبنى السلطة لعدد من تدابير تحرير النظام فى الاتجاه الذى طالب به كاداره بقى « السيجورمن » - البوليس السياسى الألبانى الذى يخشى جانبه - يمارس عمله كالمعتاد .

وفى ٣ مايو ، بعد اقتناعه بأن خطر العودة للوراء يهدد ألبانيا بصورة حقيقية ، كتب كاداره خطابا طويلا إلى الرئيس راميز عليا قال فيه « لقد فتحتم آفاقا جديدة للشعب الألبانى لا تتركوها تتلبد بالغيوم » وأكد له مساندة الشعب له .

ويواصل كاداره فى كتابه رواية الربيع الألبانى . ففى ٢١ مايو تلقى ردا من راميز عليا طغت عليه اللهجة الرسمية والصبغة العقائدية ، وتكررت كلمات « الحزب » و« الزعيم أنور خوجه » مما كان له وقع الصدمة على الكاتب الألبانى ودفعه إلى اتخاذ قرار الرحيل فى أقرب فرصة .

وجاء يونيو الذى يسميه كاداره شهر الخوف ، إذ استهدفت السلطة فى تلك الفترة مجموعة من المثقفين من بينهم هو نفسه وعدد من الشخصيات التى ستقود بعد ستة أشهر من ذلك التاريخ حركة المعارضة الوليدة والحزب الديمقراطى . وفى ٢ يوليو اندلعت أزمة السفارات الغربية التى أطلقت فيها قوات الأمن النار على آلاف المواطنين الذين تجمعوا أمام هذه السفارات فسقط العشرات بينهم قتلى فى مذبحة رهيبة ، تبعتها مذبحة ثانية يسرد الكاتب وقائعها بتفاصيل دقيقة وذلك فى مدينة تدعى « كافاجا » . وقد تجاوزت قسوة القمع كل الحدود مما دفع إلى إقصاء عدد من المتشددين فى الحزب الشيوعى . غير أن كادارة اعتبر أن هذا الاقصاء جاء بعد فوات الأوان ، وأن راميز عليا أضاع فرصته فى دخول التاريخ . وفى ذلك التاريخ فقد كاداره « أوهامه » حول امكانية الإصلاح ، وهى الأوهام التى تشبث بها بكل ما أوتى من قوة ، وساهم فى إعطائها مصداقية وفى تدعيمها بركانية ونفوذه ككاتب شهير ، وكان شعوره بالندم مساويا لخيبة أمله . وفى ٢٧ سبتمبر طار إلى باريس .

ولم يشارك كاداره فى انتخابات ٣١ مارس التى جرت فى بلاده مؤخرا رغم انه ساند الحزب الديمقراطى بصراحة ، فقد قرر عدم العودة إلا إذا عادت الديمقراطية . فإذا سئل عن حاجة الشعب الألبانى له أجاب « لديهم كتبى وهذا يكفى » ثم يضيف ليس الفوز أو عدم الفوز فى الانتخابات هو المهم ، المهم هو الاستمرار » ويتوقع كاداره الا يستمر النظام الشيوعى الحالى فى بلاده لأكثر من عام أو عام ونصف . غير أن كتاب « ربيع ألبانى » الذى يكشف الكثير عن تلك الفترة من تاريخ ألبانيا ، يكشف كذلك أوجه الشبه بين راميز عليا وميخائيل جورباتشوف الذى يعتبر الأول نموذجا مصغرا له فى محاولته إصلاح الاشتراكية .

●●●

ورغم ما قدمه كاداره من تبريرات لموقفه من السلطة الشيوعية فى بلاده ، فقد تعرض لانتقاد شديد من جانب المثقفين الفرنسيين الذين نددوا بمسلكه مع السلطة فى بلاده رغم إعجابهم الشديد بأدبه ومؤلفاته .

وتتلخص وجهة نظر الأوساط الثقافية الفرنسية فى أن كاداره ـ الذى لا يتمتع لديهم كمفكر طليعى بنفس المكانة التى يتمتع بها كروائى وكأديب ـ لا يمكن أن يقاس بوقفه بمنطق نضال المثقفين فى أوربا الشرقية ضد النظم الشمولية ، وهو منطق تحكمه القطيعة والمواجهة والصراع السياسى المباشر . والنموذج الذى يقاس عليه فى هذا المجال هو كاتب مثل سولجنيتسن فى الاتحاد السوفييتى ، أى فاكلاف هافيل فى تشيكوسلوفاكيا ، وكل منهما يعد لدى المثقفين الفرنسيين خاصة . والأوربيين عامة نموذجا للأديب والمثقف المناضل ضد الدكتاتورية والشمولية .

وقد بلغ الجدل حول لغز اسماعيل كاداره « ذروته ابان الفرار الجماعى للألبان فى مارس الماضى إلى ميناء برينديس فى ايطاليا ، إذ اكد كاداره حينئذ انه لا يفهم لماذا يهرب ابناء بلده بهذه الطريقة . رغم أنه يقول فى كتابه « ربيع البانى » .. « إن إغراء الهروب من البانيا تعرض له كل البانى فى لحظة أو أخرى ، حتى أنا نفسى تعرضت لهذا الاغراء مرتين الأولى فى عام ١٩٦٢ والثانية فى عام ١٩٨٣ » . ورغم ان رحيله عن بلاده فى فى سبتمبر الماضى كان لدى المثقفين فى البانيا صدمة الخلاص التى تؤذن ببداية نهاية النظام الشمولى ، وأن الكثيرين شعروا تجاهه بالعرفان عندما ترك البانيا لان ذلك يسهم فى التعجيل بتفكك النظام ، فقد ظل عاجزا عن تفسير موقفه والاجابة على تساؤلات المثقفين الفرنسيين حول موقفه من السلطة وقد رفض الاجابة عن هذه التساؤلات فى كثير من البرامج الأدبية التى دعى إليها معتبراً أنها نوع من السخرية العدائية تجاهه .

وترى أوساط المثقفين الفرنسيين أن تعايش كاداره مع النظام الشيوعى الألبانى شىء لا يفسر ، والطريقة التى انفصل بها عن هذا النظام غامضة تدعو للتساؤل ، وأن كاداره يظل نموذجا فريداً من نوعه فى الدول الشيوعية ، فقد نشرت أعماله فى بلاده على نطاق واسع ، وشارك فى الهياكل الرسمية للنظام ، وتمتع ببعض الامتيازات وذلك رغم اعلانه معارضته لهذا النظام ، ورغم وضعه تحت الرقابة الصارمة لجهاز الأمن الألبانى .

وفى كتابه « ربيع البانى » يرفض كاداره رفضا قاطعا أن يكون قد مال أحيانا نحو التعاون مع النظام ، ولكنه يرفض بنفس القوة أن ترسم له صوة البطل الذى يحارب النظام .

يقول كاداره « لقد حاول النظام الألبانى بكل الوسائل أن يجعل منى كاتباً رسمياً ، إلى حد أنه هنانى لما اعتبره مديحا للاشتراكية فى رواية « جنرال الجيش الميت » وهو أمر مثير للسخرية ، وكذلك لأننى نظمت انشودة لتمجيد الحزب الشيوعى فى قصة « الحفل الموسيقى » فى حين أن هذه القصة تعد من أقسى ما كتبت من هجاء للنظام » .

ثم يضيف « فى ظل النظام الدكتاتورى ، من العسير للغاية الاحتفاظ بالذهن فى حالة صفاء ونقاء حول حقيقة الوضع الشخصى ، ففى الوقت الذى يعتقد المرء أنه يعارض النظام فإنه يدعمه وفى الوقت الذى يعتقد أنه يتخفى وراء الحيلة أو الرمز ، فان الحيل الأدبية أو الرمز تشى به . أن ذلك يشبه الوادى الذى يغطيه الثلج والذى لا يمكن للمرء أن يستدل فيه على وجهته » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول إنه ليس كاتبا رسميا ، وليس « منشقاً » ... « اننى كاتب ولا شىء آخر ، وهذا بالتحديد ما يريد الجميع اجبارى على ألا اكونه ، الصديق والعدو ، بحجة أن الوقت يشهد أحداثا جساما . إن الكتابة تكفى وكتبى تكفى . لقد عذبتنى كتبى بما فيه الكفاية » ثم يضيف « على أية حال ، فالكاتب هو العدو الطبيعى للدكتاتورية ، ولا يستطيع أن أصور العلاقة بين الأدب والدكتاتورية أفضل من القول بأن الأدب والدكتاتورية حيوانان مفترسان يمسك كل منهما بخناق الآخر ، ويلتهم بعضهما بعضا ليل نهار » .

وفى مقام آخر ، يرد كاداره على من يتهمونه بأنه لم يعارض النظام صراحة إلا بعد موت أنور خوجه مؤسس « الشيوعية الألبـانية » والذى يعد بمثابة ستالين محلى صغير « بأن الصراع مع خوجه بدأ قبل موته فقد كان صراعا بين الأدب والدكتاتورية . ومجرد قيام الكاتب بالخلق والإبداع معناه أنه انتصر بالفعل فى المعركة . ثم إن تحرير الكلمـات عمـل ضخـم وليس سهلا » .

غير أن ذلك بالطبع لايكفى لتهدئة تساؤلات المثقفين الفرنسيين حول هامش المناورة الذى كان يتوفر لكاداره فى تعامله مع النظام الألبانى . فقد كان عضوا فى الحزب الشيوعى ونائبا فى الفترة من ١٩٧٠ حتى ١٩٨٢ وعضوا فى إدارة اتحاد الكتاب ونائب رئيس الجبهة الديمقراطية وهى منظمة جماهيرية ترأسها أرملة أنـور خوجة . وهـو يرد عـلى هذه التساؤلات باقتضاب شديد مؤكدا أن كل ذلك لا أهمية له على الإطلاق !

غير أن اتهامات أخرى توجه إليه حول روايته الشهيرة « الشتاء الكبير » التى تروى باقتدار كبير القطيعة بين البـانيا والاتحـاد السوفييتى والتى تظهر الزعيم السابق أنور خوجه كبطل قومى أسهمت صلابته فى مواجهة العملاق السوفييتى فى جعله شخصا جديرا بالإعجاب ، رغم أن القصة تبرز بقوة جوانب الشذوذ فى النظام الشمولى فى ألبانيا . بل أن أنور خوجه هو الذى سمح بنفسه بنشر هذا الكتاب . ويبرر كاداره ذلك مؤكدا بأن « الشتاء الكبير » كانت بمثابة طوق النجاة بالنسبة له ، ولكنها كانت لغته فى الوقت ذاته إذ أنه سقط فى التناقض الذى يواجهه الأديب فى ظل النظام الدكتاتورى وهو أنه لكى يقاوم السلطة بالأدب والكتابة فلابد له أن يحظى بحد أدنى من رضاء النظام عنه ! » .

وأخـيرا يشكـك المثقفـون الفرنسيون فى أسباب اتخاذ كاداره قراره بترك البانيا الذى يحيط الغموض بأسبابه الحقيقية ـ على حد رأيهم ـ غير أن الأمر واضح كل الوضوح عند كاداره : فقد أراد بغيابه أن يجبر القدر على اسراع خطاه بعد أن ادرك أنه لا يستطيع شيئا بوجوده فى بلاده ، وقد نجح بصورة أو بأخرى فى الإسراع بالتغيير .

غير أن قراره بمغادرة بلاده يكمن وراءه نفاد قدرته على احتمال « سخف » وعبث النظام الألبانى . ويتضح ذلك فيما يرويه فى « ربيع البانى » من اهداء سيارة مرسيدس إلى أحد كبار المسئولين فى الدولة بعد فصله من منصبه ! او إرسال كبير القضاة الألبانى الذى أدان العديد من الأبرياء والقى بهم فى غياهب السجون إلى ستراسبورج لحضور مؤتمر عن حقوق الإنسان ! ويقول كاداره « ان السخف كان دائما موجودا ولكن فجأة مع بداية

انهيار النظم فى الدول المجاورة اصبح عبثا صارخا غير محتمل » .. « فزوال الأوهام يكون أحيانا أكثر قسوة من القمع . لقد فقد كاداره الأمل تماما فى قدرة النظام على إصلاح نفسه وفقد ثقته فى صدق نوايا الرجل الذى علق عليه آماله فقرر الرحيل .

●●●

أن كاداره ليس بطلا ولا يريد أن يكون بطلا . فقد هاجم الصحف الغربية عندما ارادت أت تجعل منه كاتبا منشقا . وحين بدأ الصحفيون الغربيون يقولون عنه إن أكثر أبناء البانيا شهرة يقف إلى جانب انور خوجة علق على ذلك قائلا : « انها ملاحظة ترهب شخصا متواضعا مثلى ، لأنها وضعتنى فى موضع المتحدى المختار للنظام أو الرئيس البديل الذى جرؤ على تحدى « القائد » .. إن هـذه الحملة الصحفية كان يمكن أن تقودنى إلى طابور الإعدام ، وقد توقعت وقتها أنهـا ستـودى بى إلى حتفى بالفعل » .

لقد قرر الرجل لأنه لم يعد يطيق سخف النظام الألبانى وبعد أن فقد الأمل فى إمكانية التغيير . وها هو بعد ستة أشهر من وصوله إلى فرنسا يبقى رجلا معذباً ، وفى اللحظة التى ترك فيها بلاده لم يخف شعوره بأن منفاه الباريسى أشبه بالسجن أو بالموت . وعندما سئل عن المنفيين الآخرين الذين يمكن أن يتشبه بهم تحدث عن أوفيد وأشيل اللـذين يطـارد شبحيهما بلا هواده . فهو لن يكون فى يوم من الأيام فاكلاف هافيل آخر ولن يعطى النضال السياسى الأولوية على الابداع الأدبى ، وهو يقول عن هافيل : « لقد كان هافيل وسواسى وعذابى لفترة طويلة ، فأنا أقدره باخلاص وكان ثلاثة أيام تكفى لصنع منشق ، فى حين أن خلق كاتب يحتاج إلى قرون من الزمان وإلى الانصهار البطىء لمسار التاريخ ولعذاب الإنسان المتفاعل معه » .

●●●

هذه هى رؤية اسماعيل كاداره لصراع الأدب والدكتاتورية فى بلاده التى كانت تدفن فيها الأبقار سراً ، ففى فترة معينة قـرر الحزب الشيـوعى الألبانى أن المـاعز والخراف فقط هى التى تستحق تسمية « الماشية الاشتراكية » ، مما دفع المزارعين الى اخفاء أبقارهم وحيواناتهم الأكبر حجما وبالتالى « غير الاشتراكية » فى المخابىء العسكرية المهجورة منذ الحرب العالمية الثانية ... ان الدكتاتورية قصيرة النظر إلا فى مضمار العبث والسخف . إن كلمات الطاغية هى القانون ، ولها السيادة فى تسمية ووصف الأشخاص والأشياء ، فلا البقـرة الحلـوب اشتـراكيـة ولا شكسبير اشتراكى .

ويروى اسماعيل كاداره قصة رحلة قام بها إلى الصين الشعبية حيث تم تقديمه إلى جمع من الكتاب تم تقسيمهم إلى ثلاث مجموعات : الكتـاب المتـازون وهـم البروليتاريون ، والكتاب المتوسطون الذين يجرى تثقيفهم والكتاب البرجوازيون وهم أسوأ انواع الكتاب . وسألهم كاداره عن سبب منـع « عطيـل » لشكسبـير فى الصين ، فاجتمعت المجمـوعات الثلاث طويلا وبعد أن تداول الكتـاب المتـوسطـون والكتـاب المتازون فى الأمر وشرح بعضهم لبعض ما تدور حوله مسرحيـة « عطيـل » ، أجـاب الـرئيس « لا نريد نشر » عطيل حتى لا يقتل الشباب الصينيون رفيقاتهم » ، كان ذلك عام ١٩٦٧ عندما كانت ألبانيا

تتلقى كل دروسها ورؤيتها الاشتراكية من الصين . وفى نفس الاجتماع ، طرح كاداره عليهم سؤالا مماثلا عن قصة « دون كيشوت » لسيرفانتس ، وبعد مداولات مماثلة جاءت الاجابة بأن سرفانتس كاتب رجعى لأن قراءته ستدفع الشباب الصينى إلى التخلى عن الثورة الثقافية والانطلاق على الطرقات شأنهم شأن الفارس الهائم على وجهه » . وهنا لم يخطىء الكتاب الصينيون إذ أن كاداره شأنه شأن « دون كيشوت » تحول إلى فارس هائم على وجهه فى ألبانيا الحديثة يبحث عن ألبانيا الضائعة ، ألبانيا الأناشيد المحمية والأساطير والملاحم الشعرية ، ألبانيا التى لم تلهها الامبراطورية العثمانية أو ماركس أو يالكا عن سعيها الدائم عن أصولها وهويتها .

باريس : إسماعيل صبرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكمبيوتر شاعرا وموسيقيا

لم يعد تسخير الآلة فى عملية الابداع موضوعا جديدا ، فمنذ ثلاثين عاما على الأقل ، بدأ العالم يتابع محاولات علماء اللغة لاستخدام الكمبيوتر أو الحاسوب ، كما اصطلحت على ترجمة الأمم المتحدة فى استنباط الشعر أو تجهيزه .وقد اكتشفت أخيرا أنى لازلت أحتفظ بعدد خاص من مجلة (ملحق التايمز الأدبى) عن (الأفانجاز) أى الحركات والأفكار والأعمال الطليعية ، كنت قد اشتريته فى القاهرة فى أغسطس ١٩٦٤ ، وحملته فى متاعى الذى نقلته معى إلى نيويورك حيث أقيم منذ عام ١٩٧٤إلى الآن .

ومن بين مواد هذا العدد مقال كتبته « **مارجريت ماسترمان** » تحت عنوان (استخدام الكمبيوترات فى صنع نماذج دمى لغوية) تقول فيه « **يمثل الكمبيوتر الرقمى للبعض علامة الآخرة رمزاً لاستعباد الانسان المتزايد للآلة . ويمثل لآخرين تحولا متعدداً عملاقا يعمل فى الظروف المواتية بسرعة الضوء ، لكنه فى الغالب ، عندما تزيد سخونته عن الحد ، لن يعمل على الإطلاق** » .

ثم تقول . « **ولا شك فى ان الكمبيوتر بالنسبة لهؤلاء جميعا علم . واريدان أدعو إلى استخدام اكثر مرحاً ، ومع ذلك ، أكثر إبداعا وهو على وجه التحديد ، الفن ، الاستخدام الذى يمكن ان يتحول على يدى استاذ الى فن فى حد ذاته** » .

والاستخدام الذى دعت إليه « **مارجريت ماسترمان** » فى سنة ١٩٦٤ هو استخدام الكمبيوتر فى صنع أو تجهيز نماذج « دُمْيوية » للغة . وسُمّيت هذه النماذج دُمى لأنها صغيرة ، وسهلة التركيب وسهلة التشغيل ، وتنحصر هذه التجربة فى برنامجى كمبيوتر ، ظهرا لأول مرة فى ذلك الوقت ، الستينيات ، الأول من صنع « **كريستوفر ستراشى** » ، بجامعة مانشستر ، الذى سخّر كمبيوتر الجامعة لكتابة رسائل غرامية ومن الرسائل التى

تمخضت عنها قريحة هذا الكمبيوتر البدائى ،، هذا النموذج :

« عزيزتى شهور العسل
انت اعظم شواربى وشعاع قمرى المكتمل . لك بجمال ! »

كمبيوتر جامعة مانشستر .

اما البرنامج الثانى فقد أعد البروفيسور **« فيكتور انجفى »** **لمعهد ماساتشوستس للتكنولوجيا** ، ومكنه من توليد جمل سليمة لغويا ، ولكنها عشوائية الألفاظ . ولا تخلو نتيجة استخدام هذا البرنامج من الفكاهة التى وسمت التجربة الأولى لسبب بسيط . وهو أن كلا البرنامجين استخفا بقواعد وتركيبات جمل اللغة ، ولكنهما بالغا فى استخدام عامل الاختيار واسع المدى الذى يمارسه الإنسان فى عملية الكتابة والحديث .

كان ذلك فى الستينيات ، ولا شك أنها حقبة تمثّل فى أعمار أجيال الكمبيوتر العصر الحجرى ، ولكن مع كلّ التقدّم الذى أُحرز فى تطوير برامج وإمكانيات وقدرات الكمبيوتر ، فى شتى الاستخدامات العلمية ، وبالرغم من إمكان الاعتماد الآن ، إلى حدّ ما ، على الكمبيوتر فى الترجمة من لغة إلى أخرى ، حسب البرنامج المستخدم ، فمن المؤكد أنه لم يُلغِ دور الإنسان ، على الأقل فى عملية انتقاء اللفظة الأدق ، أو حتى الصحيحة ، والبناء اللغوى المنطقى السليم ، دعك من البلاغة أو تفرد الأسلوب الذى يتميز به كاتب جيد ، ولا أقول مبدع ، عن آخر .

وفى عام ١٩٨٩ ، وبعد أن بلغ الكمبيوتر سنّ النضج ، تحققت نبوءة **« مارجريت ماسترمان »** ، أو الجانب الممكن منها بمعنى أدق . فقد أعدّ **« مايكل نيومان »** ، أستاذ الشعر ، وربيب الشاعر **« و . هـ . أودن »** ثلاثة برامج للكمبيوتر تحرر الشاعر من الجانب الآلى لعلم العروض ، أو قواعد الأوزان الشعرية . وهى **(آلة تجهيز الشعر)** ، التى تعمل على تقطيع الأبيات للتركيب الموسيقى والقافية البسيطة والإيقاع والشكل. والبرنامج الثانى **(قاموس نيومان للقافية الالكترونى)** ، وهو يتجاوز القوافى البسيطة إلى اقتراح القوافى الداخلية والمحرّفة . والبرنامج الثالث **(اورفيوس ا ، ب ج)** وهو مرشد شعرى يساعد المستخدم على فهم وتذوق شتى أشكال الشعر .

ونستنتج من هذه البرامج أن معديها ادركوا فى نهاية الأمر حدود استخدام الكمبيوتر ، فاقتصرت برامجهم على الجانب الآلى من عملية الإبداع ، أو الجانب الذى يمكن أن يُستعان فيه بالمعادلات الرياضية .

وهناك فى الحقيقة عدد من الفنانين المعروفين ، من بينهم **« دافيد هوكنى »** ، لهم تجارب جادة فى مجال استخدام الكمبيوتر كوسيلة أو خامة ، ولا أعتقد فى ضوء ما اطلعت عليه من ثمرة هذه التجربة ، أن الكمبيوتر فتح آفاقاً جديدة على الأقل حتى الآن ، فى التعبير بالفن التشكيلى . ولا بدّ من الاعتراف مع ذلك ، بأن الكمبيوتر قد دخل بالفعل فى مجالات الفن التجارى ، واستطاع توليد التصميمات والنماذج المستنبطة من معادلات حسابية وعمليات رياضية ، وهو مجال تفوق الكمبيوتر الحقيقى .

وفى هذا النطاق الرياضى البحت ، جاء فى بحث نُشر فى مجلة الأكاديمية الوطنية للعلوم ، من إعداد عالم جيولوجى وأستاذ بمعهد التكنولوجيا الفيدرالى السويسرى بزيوريخ ، **« د . كينيث هسّو »** وابنه ، وهو موسيقى ، **« أندرو هسّو »** ، أن

ARCHIVE

المستخلصات الرياضية لموسيقى **« جـ . س . بـاخ »** يمكـن أن تستخدم كقوالب أصل ، تجهز عـلى أساسها مؤلفات جديدة على نسق موسيقى **« باخ »** ، وذات **« جـودة ممـاثلـة »** لـموسيقـى المـؤلـف نفسه .ويقوم هذا النهج على أساس الهندسة الكسْرية ، وهى دراسة البنيات التى تعكس أىّ قطعة صغيرة فيها شكل البنية ككل .

ويقـول البـاحثـان ، إن بعض الموسيقى ، على الاقـل ، لها فـورم كَسْرى يظل عالقاً بالنماذج الموسيقية الأساسية حتى لـو أضيفت إليها أو استبعدت منها **« نوتات »** ويضيفان ان اختراع **« جـ . س . باخ »** رقم (١) من مقام **سى الكبير ، على سبيل المثال ، يكشف بوضوح عن البنية الكسرية** .

ويحكى البـاحثـان فى تقـديم دراسـتـهـمـا أن الامبـراطـور النمسـاوى ، « جوزيف الثـانى » عندما سمع لأول مرة أوبرا (**الإبعاد عـن سيـراجليـو**) . **قـال لـ « موتسارت »** إن الموسيقى ساحرة ولكنها تحتوى عـلى نوتـات أكثر من اللازم . (ويُقال إن **« مـوتسارت »** ردّ غاضباً : إنـه لا يمكن الاستغناء عن أيـة نوتـة .) ويعترف الـدكتور **« هسو »** بأن الملخّصات الموسيقية المتمثلة فى **« نصف موتسـارت » او « ثلث شوبان » او « ربع باخ »** ، التى تنـاسـب الآن الامبـراطـور النمساوى وأمثاله من النفعيين ، ربما لا تحقق الذيوع على الإطلاق . ولكن **« التقليص »** الرياضى لمؤلفات كبار المؤلفين الموسيقيين إلى الفورم الهيْكلى يمكن أن يساعد المؤلفين على وضـع أعمال جديدة هامة .

ويضيف العـالم الجيـولـوجى فى حديث خاص مع ناقد موسيقى ، أن صناعة الموسيقى تريد شيئاً جديداً . ولهذا قمنا بتسجيل هذا المنهـج فى براءة اختراع . وذكر أنه يعمل فى بناء آلة إلكترونية يسميها : (**صنـدوق الموسيقى الكسريـة**) لـترشيـح الموسيقى من اسطوانـة مضغوطـة (**سى دى**) ، وتقليص العـمـل الموسيقى إلى (فورمـه) الأساسى ، ويقول انه يمكن تسمية المحصلة بأنها تجريد للموسيقى يلخص تيماتهـا ، على النحو الذى تلخص به خـلاصة البحث العلمى محتواه .

ويشبـه الـدكتـور **« هسّـو »** (التجريد) أو الخلاصة الكسـرية لمؤلف مـوسيقى ببـدايـة مبـاراة شطرنج ، متتالية نقلات تبدأ المباراة وتحدد شكلها العام . فهذه البـداية توفر نقطة الانطلاق التى يستطيـع لاعبـو الشطـرنـج أن يبنـوا عليهـا البنيـات المعقدة لمنتصف ونهـايـة المباراة .

ويعتقد الدكتور **« هسّو »** أنـه فى وسع المؤلف الموسيقى أن يستفيد من « الخـلاصة » المـوسيقيـة المقطـرة رياضياً من عمل مؤلف كبير .

والهندسة الكسْرية ، وهى مفهوم رياضى من أبرز روّاده العالم الرياضى الدكتور **« منـويـث مانـدلبروت »** ، الباحث بشركة آى . بى . إم ، تشير إلى نماذج فى الفضاء والزمن تتكرّ فى شتى الأحجـام . ويقـال إن هـذا « التمـاثـل ـ الـذاتى » للهنـدسـة الكسرية يصف العديد من الأشكال الموجودة فى الطبيعة ، بما فيهـا على سبيل المثال ، الشريط الساحلى الذى يبين حين يُشاهد من على بعد ، نفس المظهـر العام الـذى يبينه جـزء منه يشاهد من قريب .

ويعتقـد دكتور **« هسـو » و د . « ماندلبروت »** أن البنية الكسرية فى المـوسيقى يمكن أن تُلاحظ عنـدمـا تُعكس مقاطع أقصر فى فورم موسّع فى مقاطع أطول . أما إذا جُمعت بحنكة ،

فمن المفترض أن يتوافق التركيب في انسجام .

والقيمة الكسرية التي تحكم العلاقات الكسرية (والتي تشكل الأساس لأنواع معيّنة من الضوضاء ، ونظم فوضوية مثل اضطراب شعلة الشمعة) هي التي تقوم على ذبذبة أي نوع من التكرار يمكن أن يوجد أو (أعلى فاء) ، وقد أطلق الباحثان على دراستهما المنشورة عنوان : (التماثل الذاتي لـ ١/ف ـ ذبذبية ـ الضوضاء المسمّاة ؛ موسيقى) .

ويقول د . « هسو » إنه بإبعاد نوتات من عدة مؤلفات لـ « باخ » ، قام بدراستها مع ابنه ، وجد أن النماذج الأساسية ظلت موجودة في التخفيضات الكسرية للموسيقى حتى لو أن كل ما تبقّى يحتوي فقط على $\frac{1}{16}$ من النوتات الأصلية .

وهو يؤكد أن الموسيقى التي يمكن التعرف عليها كموسيقى « باخ » تبقى على قيد الحياة بعد الخفض الكسري بدرجة تثير الدهشة .

وفي وسع المستمع المبتدئ أن يتعرف على « باخ » في أعمال ضُغطت إلى النصف أو الربع ، بالرغم من أن المستمع يشعر بالانطباع بأن العمل الموسيقى به تُوشيات وزخارف مقتصدة .

والدكتور « هسّو » ، مع ذلك ، ليس أول من قام بدراسة الدور المحتمل للكسريّات في التأليف الموسيقى . فقد سبقه في هذا البحث عدد من علماء الرياضيات من بينهم (**ريتشارد ف ثوس** » **عالم الفيزياء بمركز (آي . بي . إم) بولاية نيويورك ، الذي لاحظ انه إذا كانت طبقة النوتات المتتالية وارتفاع أصواتها عشوائية تماماً ، تصبح الموسيقى بلا معنى وغير مقبولة . وإذا كانت النوتات مترابطة ترابطاً وثيقاً يصبح وقع الموسيقى متوقّعاً ومملاً . ولكن إذا استخدم التقلب شبه العشوائي الذي تعبر عنه الكسريات لتحديد العلاقات بين النوتات المتتابعة ، تكون النتيجة ، كما يؤكد « د . فوس » ،** توازناً ممتعاً بين إمكانية التوقّع والدهشة .

وقد حاول عدد من المؤلفين الموسيقيين إدخال (**التماثل الذاتي**) الذي يشكلّ الأساس للنماذج الكسرية ، في أشكال جديدة من الموسيقى . ومن بينهم الموسيقى المجرى المولد « **جيورجي ليجيتي** » ، الذي يعيش في (هامبورج) بألمانيا ، و « **تشارلس وورينن** » ، في مدينة نيويورك ، وصديق « **د . ماندلبروث** » الذي اشترك معه في عروض موسيقية .

ويقول « **ليجيتي** » إنه استلهم بعض أعماله ، من دراسة النماذج التجريدية الأخاذة المستنبطة بالكمبيوتر من مجموعات « **ماندلبروث** » للعلاقات الكسرية التي نقلها الكمبيوتر في أشكال بيانية graphic ، تكرّر نفسها بلا نهاية في مجالات أصغر على التعاقب .

ولابد من التنويه بأن « **جيورجي ليجيتي** » نفسه أعد ليكون عالم فيزياء ، وهو يميل إلى تطبيق العلاقات الفيزيائية على الموسيقى . ويقول د . « **ماندلبروت** » **عن « ليجيتي »** ، إن الصدفة وحدها هي التي عرفته ببحوثه وبالتماثل الذاتي مشابه ـ الكسْرى في الموسيقى . وتحتوى مؤلفاته الجديدة (**دراسات للبيانو** Erues) ، أفكاراً كسرية ، قال د . « **ماندلبروت** » إنها رائعة .

ويأمل د . « **هسّو** » أن تتمخض **أفكاره في المستقبل القريب عن نظم كمبيوتر تفتح آفاقا موسيقية جديدة ، وتحقق ربحاً** ، بصورة غير عرضية .

نيويورك : احمد مرسى

الرحبانية ..
الأسطورة والحقيقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر حديثا كتاب بعنوان « مسرح الأخوين رحباني » من تأليف نبيل أبو مراد ، وأهمية هذا الكتاب أن مؤلفه يحاول الاجابة عن التساؤلات الكثيرة حول التجربة الفنية المتميزة لثلاثي الرحبانية : فيروز - عاصي - منصور ، وتطورها ، وكذلك حول حياتهم وكيف تم بينهم هذا اللقاء الذى كان حصاده على امتداد ربع القرن الأخير مئات الأغاني والقصائد وعشرات المسرحيات والاوبريتات . ومؤلف الكتاب مسرحي متخصص ، لذلك يفرد صفحات طويلة عن التجربة المسرحية لهذا الثلاثي .

ويستقي المؤلف المعلومات التى يقدمها للقارىء من الأخوين رحباني . فنعرف الأصول العائلية لهما وطفولتهما ، وكيف كان أبوهما « قبضاى » وأمهما تكتب الزجل ، وانهما اعتادا على الحفلات والسهرات فى مطعم انطلياس الذى كان أبوهما يديره .

وقد ظهر اسم عاصي ومنصور معاً لأول مرة عام ١٩٥٢ حين أصدرا ديوان « سمراء مها » الذى ضم سبعين قصيدة بعضا مؤلف وبعضها مترجم عن الفرنسية ، أما صلتهما بالموسيقى فتعود إلى عام ١٩٣٩ حين التحقا بجوقة الأب بولس الأشقر ، وتعلما أصول الموسيقى والأناشيد الكنسية . ومن خلال هذا العرض لحياة الأخوين رحباني يقدم المؤلف لوحة فنية ثرية لحياة مدينة بيروت فى الأربعينات والخمسينات ، فنعرف أنه كان بها فى تلك الفترة أكثر من خمسين فرقة مسرحية عاملة ، ويكتسب هذا العدد أهمية إذا عرفنا أن كثيراً من فنانى لبنان جذبتهم أضواء القاهرة مثل جورج أبيض وآسيا داغر ومارى كوينى وغيرهم .

فى هذه الأجواء التقى الأخوان رحبانى بالفتاة النحيلة الرقيقة « نهاد

حداد » التى اختار لها الفنان حليم الرومى اسم « فيروز » وتـزوج منها عاصى عام ١٩٥٤ . وعن هـذا اللقاء يقول المؤلف :

« .. التقيا دون موعد ، أو بناءً على موعد قرره فرمان قدرى ، ليس لأمره مرد ، ولا لحكمه نقض »

وهذه الفقرة عن القدر توضح أن المؤلف مثل كثيرين غيره من محبى فيروز ، واقع تحت تأثير الرحبانية ، فاللقاء قدرى ، أى وفق الصورة التى تـروج كثيـرا فى الأعمـال الفنيـة للـرحبانية .. وإن كـانت الحقيقـة تخالف هذا التصور ؛ لأننا نعرف أن فيـروز انفصلـت عـن عـاصى فى السبعينات .

على أن المؤلف يسكت عن السيرة الذاتية بعد الزواج ليقـوم بدراستـه الموسعة عن مسـرح الرحبـانيـة ، ويقسمه إلى مراحل تتطور من مسرح القـرية إلى المسـرحيات التـاريخيـة والملحمية ، ثم مـرحلـة الـواقعيـة الاجتماعية ، ويربط كل هذا بالواقع السياسى اللبنانى والعربى .

ولكن الحقيقـة أن الإسقـاطـات السياسية فى مسرح الأخوين رحبانى لم تكن إلا هامشاً غير أساسى ، فقد كـان همهما الـرئيسى رسم أسطورة فيروز كرمز ، ومن خلال مسرحياتهما وكل أعمالهما الفنية نتبين كيف صاغا أسطورة فيروز ، وقد يكون صوتها هو المؤثر ، وهذا صحيح بلا شك ، ولكن لم يكن لفيروز أن تحتل هذا الموقـع الفريد فى وجدان اللبنانيين والعرب عموماً ، لـولا هذا الـدأب من جانب الأخوين رحبانى على مدها بأسبـاب البقاء ، وتحويلها إلى سيدة لبنان .

إن فيـروز تظهـر دائمـا صبيـة أسطورة حالمة حلوة ، لا تشيخ أبداً ، أشبه بالقـديسة الـرقيقة الحـالمـة المسالمة والبريئة .. إنهـا الشخصية التى يـرى فيها اللبنـانيون أنفسهم أو أحلامهم .

ومن يـدرى ، لعل صـورة فيروز تتجسد مرة أخرى فى لبنان الجديد ، فيتطهر هذا البلد من العنف اليومى ، كما يتمنى المؤلف ، ونتمنى جميعاً .

المسرح أول الواصلين

مـع عـودة السـلام إلى بيـروت الكبرى ، كان المسـرح اللبنانى أول الواصلين إلى ساحة السلام الواسعة ، مجموعة كبيرة من الأعمال المسرحية بـدأت تعرض أو تستعـد للعرض .. لماذا المسرح بالتحديد ؟ يقول الفنان انطـوان كربـاج صاحب مسـرحيـة « أمرك سيدنا » عن هذه العودة :

« إن المسـرح بين جميـع الفنون يبقى على علاقة مباشرة مع الناس ، وخلال الحرب يختفى فنـان المسرح تحت الأرض ، ثم يظهر حين تستقر الأمور ، وهذا ما حدث معنا ، وهناك بعض الفنـانـين المتفـائلـين الـذين استعدوا قبل مرحلة السلام وجهزوا أعمالهم ، بالإضافة إلى أن بعض المسرحيات التى كانت تعرض من قبل تـوقفت أثنـاء الحـرب ، وهى الآن تعرض من جديد .

هذا النشاط طبيعى جداً ، وإن بدا المسـرح أبـرز ظهـوراً ، ولكن بقيـة الفنـون ستلحق بـه مـع مسيـرة السلام . ومع عودة الفنانين إلى لبنان هناك العديد من العروض المسرحية ، لا نستطيع أن تقول إنها كلها جيدة ، ولكن إذا استقرت الأوضاع أكثر كما نأمل ، ستحدث غربلة مستمرة ، وفى النهاية ستقدم الأعمال الفنية ذات المستـوى الطيـب ، بـعيـداً عـن الطفيليات التى تنمو حـول الشجرة القوية ، ولن يصح إلا الصحيح » .

بيروت

تعقيبات

اعتذار وتوضيح !

هذا تقليد رائع وحميد ، تحتاجه حياتنا ، فى كل مجالاتها الثقافية والسياسية والاجتماعية أشد الاحتياج . تقليد أن يسمح المسئول عن منبر بعينه بأن يرتفع من فوق منبره صوت الرأى الذى يخالفه ، والمنهج المخالف لمنهجه ، والرؤية التى تختلف مع رؤيته ؛ ثم أن يعلن المسئول هذا الخلاف بعد وليس قبل ـ أن يرتفع الصوت المخالف ، وأن يعلنه فى إطار مناقشة لا فى أى إطار آخر . إنه تقليد رائع وحميد من بين تقاليد فقدناها ، وتستعيدها « إبداع » الجديدة .

وأنا اعتزم أن « أستغل » هذا التقليد ، حتى يعرف القراء الأعزاء ، كما يعرف كتاب هذه المجلة ـ أنه تقليد وضع لكى يعمل به ، وليس لمجرد إشاعة الإحساس به ، أو الإيهام بذلك .

ذلك أن الصديق العزيز ، الأستاذ رئيس التحرير ، أشار فى افتتاحية العدد الماضى (الخامس) من « إبداع » الجديدة ، إلى بعض ماثار من تعليقات (أظنها شفاهية) بشأن عنوان مقال كاتب هذه السطور فى العدد الرابع : « لويس عوض ومسألة الجهل بالثقافة العربية » وما فى العنوان من عنف . ثم أشار إلى أن « ملحوظات » كاتب المقال لا تبرر العنوان العنيف : « فهى تدور كلها حول مسائل تحتمل أكثر من رأى ، ولا تبرر أن يتهم الآخر بالجهل لأنه يخالفه » .

والعنوان عنيف دون شك ، وخاصة إذا اعتبرنا أن من العنف أن نسمى الأشياء بأسمائها . وعلىّ أن أعتذر عن عنف هذا العنوان لأنه جرح مشاعر أصدقاء أعزاء وأساتذة أجلاء ؛ غير أننى لا أعتقد أن « الملحوظات » لا تبرر بعض العنف « الحميد » ، لأننى لا أعتقد أنها ملحوظات تدور كلها ، حول مسائل تحتمل أكثر من رأى : بل إنها مسائل تتعلق « كلها » بالمعلومات التى استخدمها الدكتور لويس ، أو تلك التى لم يستخدمها ، حين تعرض لظواهر ، ولأعمال معروفة من ظواهر وآثار الثقافة العربية .

ففى بعض بحوث ، الدكتور لويس لا تظهر « المعلومات » الأساسية المتعلقة بموضوع البحث (مثل : المعلومات المتعلقة بعمود الشعر العربى وعروض هذا الشعر ، فى مقدمة « بلوتولاند » أو فى « أية مناسبة أخرى مما أتيح له الكثير منها حتى وفاته ، كما جاء فى المقال المنشور ؛ ومثل معلوماته عن أبى العلاء التى ينقلها ، بالمحذوف منها ، عن « طه حسين » ، وهى قرينة ـ إن لم تكن دليلا معتمدا فى مناهج البحث على « مصدر » المعلومات ؛ ومثل : اختفاء « معلومة » حرب البسوس تماما فى كتاب كامل عن السيرة الشعبية المأخوذة عن حكاية تلك الحرب فى كتب الأدب العربى ... إلخ .. إلخ ، مما لم يشر إليه مقالنا المنشور اكتفاء بما أوردناه) .

وفى بعض البحوث تظهر معلومات لاعلاقة لها « معرفيا » بموضوع البحث : وهذه مسألة تختلف عن « المخالفة فى الرأى » : إنها مسألة تتعلق بالمعرفة ، لأنها مسألة تتعلق بالمكون الأول للمعرفة ، وهو : المعلومات ؛ ونوعها ، وطريقة استخدامها ، وما يظهر منها وما يحتجب (مثل الفصول الثلاثة الأولى من بحث : مقدمة فى فقه اللغة العربية ، سواء فى المعلومات المتعلقة بـ « أصل اللغة العربية وتاريخها » ، أو المعلومات المتعلقة بنظريات تاريخ اللغات وتقسيماتها ؛ أو المعلومات المتعلقة بمناقشة « قدم القرآن أو خلقه ») .

وعلى كل حال ، فإننى أنتهز هذه الفرصة التى أتاحها لى الصديق الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى رئيس التحرير ، لكى أشير إلى حقيقة ، وإلى ما أحسبه ضرورة « علمية » أصبحنا بحاجة إليها .

أما الحقيقة ، التى لا أحسبنى بحاجة إلى أكثر من ذكرها ، فهى حبى للويس عوض . حبا لا يعدله سوى ما تعلمته منه ؛ ثم هى كتابة كل هذه « الملحوظات المذكورة ونشرها فى حياته وعرضها عليه منشورة ، فى مجلة الآداب البيروتية فيما بين عامى ٦٥ ـ ٧٥) .

وأما الضرورة ، فهى : التحليل المعلوماتى لثقافتنا كلها ، أو على الأقل للأعمال « العلامات » فيها ؛ وهو تحليل قد يكشف لنا فى أنفسنا وفى تكويننا ـ بكل جوانبه « المعنوية » ، سمات بالغة الخطورة ، لا نعيها ـ ولم يحدث أبدا أن وعيناها ـ ولا « يصح » أن نواصل « التقدم » دون الوعى بها .

سامى خشبة

وقد رأينا سماعك تقول مرّة إنّ الشاعر لا يدرى ماذا يكتب وبأيّة لغة . وسرّنا جدّاً

انك تعود لتحتلّ موقعاً ، وتعود للكتابة وانت تدرى أين وبأيّة تكتب ، مع إحساسنا التّام بمبرّرات هذا الشّعر ، فنحن نقدّر محمد اركون ، مثلاً ، ونقارن ونجد الهوّة واسعة بين ما يقوله اركون وبين مستوى حركتنا الأدبيّة والثقافية في الضفة الغربية وقطاع غزّة . فمصطلحنا ما زال يراوح مكانه دون أنّ يتزحزح أمام التقدم الهائل في العلوم الإنسانية في أوروبا .

سيرسل عبد الناصر صالح شعرا ، وسأُرسل قصصاً قصيرة ونقدا ، فقد اضطّرتني ظروف اختلال المعايير ان اتحّول إلى كتابات شذرات نقديّة .

وفي الختام ، أستاذنا الشاعر حجازى المحترم ،

ماجئنا نشكو ، بل جئنا نسهم . نرجو أن تتقبّلوا مساهمتنا ولكم جزيل الشكر .

باحترام :

صبحى شحرورى

عبد الناصر صالح

(طولكرم ـ فلسطين)

●

قطوف

ما بال كاسى فراغا ايها الساقى
وقد عهدتُك تسقينى بإغداقٍ ؟!
مازلت تملأ لى كاسى .. فافرغُها
هل كان بالكاس شرخٌ .. ام بأعماقى ؟!
فاملا إلى ان تفيض الخمر من فمها
فإن لى لثمه سُمّى وترياقى
واملا إلى ان يغيب الكون من بصرى
وتفقد الأذن سمعى ، رغم إشفاقى
املا ، فلا وجهها قد غاب عن بصرى
ولايزال بسمعى صوتها الراقى

شعر : خليل فواز

* *

هذا انتشارك في فضاء ليس لك ..
ارّخ إذن .. تلك البدايةَ من دمك ..
الليل اولنا واخرنا نهارٌ ليس ياتى ..
جدرانُ هذا البيتِ لستُ احبها ..
سيلٌ من الفقراءِ يخرج من وريدى .. ؟
ثم يدخل
بقعة الضوءِ المثيرةَ منهكا ..

شعر : عزمى عبد الوهاب

* *

لا الحب سهلٌ ولا نسيانه سهل
يا من تعلق منك القلبُ والعقل
عز اللقاء على قربٍ ، فكيف إذن
لو ابتعدنا غداً يرجى لنا الوصلُ ؟!
إلى متى مُدية الحرمان تذبحنا
وفي العيون هوىً بالدمع مبتلُ
السُبلُ تجمعنا حتى إذا انشغلت
قلوبنا بالهوى .. ضلّتْ بنا السّبُلُ

شعر : عبد الستار سليم